
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

Die Melodie der Sprache.

Die

Melodie der Sprache

in ihrer

Anwendung besonders auf das Lied und die Oper.

Mit

Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt

von

Louis Köhler.



Leipzig,
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
1853.

Lucy Osgood fund

Die Melodie der Sprache.

Motto:
Wort muß klingen wie Ton, Ton muß sprechen wie Wort;
klingen und sprechen sie nicht, sind sie auch Beide nichts werth.

Die reine Instrumentalmusik hat seit Haydn früher nie geahnte Fortschritte gemacht, so daß sie als absolute Musik, das heißt als solche, die ohne Worte für sich allein besteht, eine Selbständigkeit erlangte, wie sie nur auf Kosten des Menschengesanges und damit namentlich auf Kosten des dramatischen Gesanges existiren konnte. Der Menschengesang hatte schon früher seine Blüthezeit, die gewissermaßen in Mozart ihren Gipfel, zugleich aber auch den Anstoß zu ihrem Falle fand. Wir Jetztmenschen stehen nun auf der Grenzscheide, die sich wie ein ungeheurer Gedankenstrich zwischen Vergangenheit und Zukunft hinzieht, sehen den Riß zwischen Kunst und Menschenthum, und füllen ihn aus mit Reflexionen, so lange die Brücke unserer Zukunftsvisionen jenseits noch keinen festen Boden gefaßt hat. So möchte man sich fast zu jenen immergrünen Hoffnungsleuten schlagen, die glauben: was kommen soll, das kommt, da hilft kein Thun, u. s. w. Doch bedenken wir, daß selbst die herrlichste Zukunft immer Meister und Stümper zeugen wird; daß auch dann, wenn von der heutigen „Oper“ nichts als ein nebelgraues Andenken mehr übrig ist, immer gute, mittelgute und schlechte Werke sein werden, daß immer gedacht, immer erforscht, gestritten, gerungen und kritisirt werden wird. Nirgends aber sind wohl Gedanken schwieriger darzulegen, als auf dem Bereiche des Gefühls; — wenn der Verstand im Ergründen wissenschaftlicher Probleme mit dem Kopfe gegen den Grenzstein rennt und so zu sagen mit der

Nase auf die fatale Inschrift: „bis hierher und nicht weiter" stößt, so geschieht dem Forscher auf dem Gefühlsgebiete das Gegentheil, indem er, statt auf eine Grenzmauer zu stoßen, ins Blaue und Nebelgraue hineinfährt, den Boden unter den Füßen verliert, und — vom Schwindel erfaßt, leicht sogenannten blühenden Unsinn redet. Das muß sich der Psycholog, der Künstler, und namentlich der Tonkünstler zuvor offenherzig gestehen, wenn er sinnt über seine Kunst, die das Unaussprechliche aussprechen soll; wie schwer ists da oft, über ein durch Ton, oder Wort und Ton Ausgesprochenes noch mit dürren Worten zu räsonniren! Braucht es noch der Beweise, daß unsere Sprache bei all ihrer Weite, unser Sprachgeschick bei aller Virtuosität doch alle Augenblicke in Verlegenheit kommt, wenn man im Gefühlsergründen in gewisse Tiefen geräth, wo selbst beim klarsten innern Verständnisse die Sprache ohnmächtig wird? Wir sind um ein Jahrtausend vorwärts gekommen, sobald ein Mensch im Stande sein wird, mit nackten, schlichten Worten dem Verstande logisch zu beweisen, daß z. B. Schubert's Sehnsuchtwalzer absolut sehnsuchtvoll, das Vogelfängerlied absolut naiv-lustig sei. Wir Alle fühlen, daß in Beethoven's Trauermarsch der As-dur-Sonate (Op. 26) wie in dem der Sinfonie eroica eine tiefe, großartige Trauer liege, aber: wer beweist es? nicht jedes Stück in moll und langsamer Bewegung ist trauriger Stimmung, — wo also ist da mit dem Haken des Wortes zu entern? Ein Anderes ist's schon bei der Musik mit dem bestimmenden Worte; das Letztere selbst spricht bezeichnend, selbst dann noch, wenn der Ton dazu unpassend ist. Wo nun der Ton allein, unbestimmt, sollte da nicht das gesungene Wort an sich einen Haltepunkt bilden? und zwar einen festen, reellen Haltepunkt, mittels dessen man einem Komponisten zurufen dürfte: „Halt, Schelm, du lügst, — hier der Beweis!" — Man mag da wohl einwenden, die Natur der Gefühlswelt und ihr Ausdrucksmaterial, der Ton, sei nun ein für alle Mal der Verstandeswelt und deren Ausdrucksmittel, dem Worte, entgegengesetzt, — werde immer ein unfaßbares Wesen bleiben, dem mit dem Worte nicht beizukommen sei. — Das ist vielleicht wahr, und es würde mir auch z. B. nicht einfallen, mathematisch beweisen zu wollen, welche von zwei Schauspielerinnen die Worte: „ich liebe!" mit dem wahrsten Tone der Empfindung ausspräche. Hier sind wir hinaus über die Grenze, und nur ein Narr wird sei-

nen Verstand zu Schanden machen, wo das Herz allein instinktiv entscheidet. Aber unsere bisherigen Grenzen der Anschauung etwas erweitert zu sehen, da Grund und festen Fuß zu fassen, wo bisher Bodenlosigkeit zu sein schien, das ist keine Donquixoterie. Ich meine hier besonders den innersten Zusammenhang des Tones mit dem Worte, des Gesanges mit der Sprache. Die hörbare Sprache selbst ist Ton, nur allein vernehmbar durch den Ton. Der Gesang liegt also in der Sprache, er ist in seiner Urwesenheit nur tonvollere Sprache; das bloße (gleichsam gedachte) Wort giebt den Begriff, der Ton im gesprochenen oder gesungenen Worte die Empfindung. Die nothwendige Beziehung des Tones zum Worte dürfte wohl mit größerer Bestimmtheit festzustellen sein, wie bisher angenommen wurde. Das geschriebene Wort ist nur eine todte Hülle, nur die äußerste Contur; der Ton, der es lebendig macht, ist erst das Blut, das, im warmen Athem hineingehaucht, ihm die Farbe und Bewegung des Lebens giebt. In der Wortsprache des gewöhnlichen Lebens kommt der Ton, als innerstes Empfinden, nur verkümmert zu seinem Rechte; blaß und mager, wie ein vernachlässigtes Stiefkind, fristet er im gesprochenen Worte sein Dasein, das Theilchen Athem, was ihm gehört, wird verschlungen von den gierigen Buchstaben; — kaum wagt sich das arme Tönchen an das offne Fenster des Vokals, so intriguiren auch schon die hämischen Consonanten dagegen, und veranlassen Zähne und Zunge, Nase und Kinnbacken, rasch zuzuschnappen, um sich her zu schlagen und zu stoßen, um das kaum geborene Kindlein Ton, (den Gesandten des Herzens), zu morden. Erst im wahren Gesange lebt Wort und Ton gleichberechtigt, — aber schwerlich überall in unserm Gesange so, wie sichs gebührt; denn wie dort der Ton von den Buchstaben, dem eigentlichen Worte, zerdrückt, zerbissen und zerschlagen wird, so verschlingt auch wohl in unserm Gesange (in gerechter Rache) der Ton das Wort. Wie also in der gewöhnlichen Sprache der Verstand das Gefühl besiegt, so herrscht im Gesange das Gefühl vor; zum Alleinherrscher aber darf es nicht über das Wort werden, denn von jenen zwei Extremen wäre das letztere am schlimmsten, weil Gefühl ohne die Stütze des Verstandes Laub ohne Ast, Zweig ohne Stamm ist, wo aller Anhalt fehlt. Unsere heutige Oper ist dazu ein schlagendes Beispiel, das nicht blos erkennen läßt, wie der Ton zum

Götzen wird, sondern auch die Folgen davon zeigt: denn daß die heutige hergebrachte Oper durch ihre Gesangskünsteleien, Textunsinnigkeiten u. s. w. ein Unding ist, wer wußte das nicht längst? und wie hätte können ein Richard Wagner nothwendig sein, wäre dem nicht so? Es ist aber nicht genug, daß die Pyramide jetzt auf ihre Spitze gestellt ist, indem das Drama als Neben-, die Musik als Hauptzweck in der Oper angesehen wird, — sondern auch kein einziger Stein ist an seiner rechten Stelle, indem die wenigsten Worte wortgemäß im Tone und in Tonfortschreitungen gegeben werden, — ein Fehler, der nicht nur in der Oper, sondern überhaupt in allem Gesange, im Liede, Chore u. s. w. zu finden ist; manche Recitative nähern sich dem Sinn-gemäßen Tone, und ich denke mir, daß die hinreißenden Gesänge der alten Barden und Minstrels, die in Ton und Dichtung zugleich entstanden, den eigentlichen wortgerechten Gesang gaben. Natürlich glaube ich nicht, daß dieser Gesang in natura wieder aufgeweckt werden müsse; auch verwahre ich mich ausdrücklich gegen die mir leicht unterzuschiebende Idee, ich wolle allerlei hier Darzulegendes wirklich ohne Weiteres eingeführt wissen; — schon der Umstand, daß ich in diesen, nur rhapsodisch-skizzenhaft zu Papier gebrachten Ansichten ohne Zweifel zuweilen ins Komische gerathen muß, kann mich vor solchen Deuteleien schützen. Ich will hier nur einen Gegenstand anregen, der wohl einer der interessantesten und dunkelsten auf dem ganzen Kunstgebiete ist, wo das Ohr empfängt; dieser Gegenstand (wie noch so mancher andere) beschäftigt meine Gedanken oft bis zur Qual, weil ich gar nicht aufs Reine damit kommen kann, — eine Noth, die ich — hoffentlich — mit Vielen theile. So wälze ich denn den Mühlstein, der mich drückt, hiermit auch auf Andere, die tragen helfen mögen. In gewissem Grade müssen wir weiter hierin kommen, denn da der Ton in dem Worte liegt, wodurch wir mit der Rede auch den Gesang erhielten, — so muß man consequenter Weise auch das gesungene Wort als ein im Grunde nur langgesprochenes, tönend ausgehaltenes betrachten, wornach Gesang nur tonerweiterte Rede, und z. B. ein Lied nichts anderes als ein tonausgeprägtes Gedicht ist, dessen Form auch die des Liedes, gleich wie die Form des Dramas auch die der Oper (in spe) sein muß. So aber war es bisher nicht. Die absolute (reine Instrumental-) Musik hat uns von dem eigentlichen Gesange,

wie er der Rede eingeboren ist, abgebracht, so, daß wir zwei Elemente abscheiden müssen: „Gesang" als tönende Rede, „Musik" als absolutes Tonleben. Wie der Gesang mit dem Worte geboren wurde, so empfängt der Gesangston des Menschen auch seine Gesetze vom Worte, der Menschengesang fußt in der Menschenrede. Die absolute Instrumental-Musik aber giebt als reines Tonleben sich selbst Gesetze; sie ist dem singenden Menschen gegenüber der Ausdruck der ihn umgebenden Außenwelt im Lichte seiner eigenen Auffassung. Dies ist denn auch das Verhältniß, wie Orchester und Gesang namentlich in der Oper aufzufassen sind, und die Ursache, warum in der Zusammenwirkung des im musikalischen Drama singend-handelnden Menschen mit dem Orchester eine tiefe, geheimnißvolle Beziehung stattfindet. Wir aber verfahren nun seltsam eigenthümlich beim Schaffen der Gesänge, indem wir die zu singenden Worte mit der davon sehr unterschiedlichen Weise reinen absoluten Tonlebens in eine Verbindung bringen, die man merkwürdig naiv und bezeichnend das „Inmusiksetzen" nennt. Die Uneinheit im Tonausdrucke mit dem Worte in unserem Gesange wird damit gut angedeutet, denn in der That ist unser Gesang nicht das ursprünglich in sich Einige, sondern eine Zweiheit der bedenklichsten Art. Ich sehe dabei ganz ab von Meyerbeer'schen Verirrungen, und fasse die Edelsten ins Auge, auch Die, vor deren Genius sich die Würdigsten zur Erde beugen. Daß unser Gesang selbst bei den Besten (nach meiner — vielleicht ganz irrthümlichen — Ansicht) nur selten auf dem eigentlichen Grund und Boden bleibt, sehr häufig ihn aber auf Kosten des Wortes und zum Besten der puren Musik verläßt, liegt nicht darin, daß unsere größten Gesangskomponisten etwa schwach seien, sondern darin, daß sie Kinder ihrer Zeit sind, der Zeit, die Mancherlei so eigen umgestaltete, namentlich Menschengeist und Leben, daß man oft verrückt zu sein scheint, wenn man auf den Ursprung der Dinge zurückgeht und wünscht, den jetzt eingeschlagenen Pfad wieder mit dem natürlichen in Verbindung zu bringen. Wendet aber der Gesangschaffende seinen innern Sinn auf die Natur alles Menschengesanges, so kann das wie ein erfrischendes Bad auf ihn wirken und ihm ernstliche Mahnung sein, an die ewige Richtschnur zu denken, die dem Gesange zugehört. Sehr oft versteht man unter „gesangvoll" und „wahrem Gesange" nur den Gesang,

der sich bequem singen läßt, nicht den aus der Rede hervorgegangenen Tonausdruck. Auch möchte es manchem Kritiker schwer ankommen, in vielen Liedern, die er hoch erhebt, das vollkommen Naturgemäße nachzuweisen; wenn ein Komponist zu einem Verse eine Tonweise erfindet, deren Stimmung mit der des Verses harmonirt, und sich rhythmisch demselben möglichst anschließt, — so nimmt man das so Gemachte häufig als gut an, obschon es nur zwei schlecht vereinte verschiedene Elemente sind, aneinander genäht, aber nicht mit- und ineinander verwachsen. Es versteht sich von selbst, daß weniger die naturalistische Rede als vielmehr im engeren Sinne die Kunstrede (Deklamation) gegenüber dem kunstgemäßen Gesange in Betracht kommt. Hier stoßen wir denn auch sogleich auf bereits Dagewesenes, indem man sowohl früher als auch neuerdings den Ton der Deklamation, wie er durch Heben und Senken der Stimme hervorgebracht wird, mit Noten über oder unter den Zeilen zu bezeichnen versuchte. Daß in der dramatischen Deklamation der Alten das musikalische Element weit mehr als jetzt zu seinem Rechte kam, glaube ich bestimmt, auch wenn dies durch wissenschaftliche Forschungen nicht genügend erwiesen wäre. Zwei Umstände sprechen für diese Annahme: der weite Bau der alten Theater, und die Existenz des Chors in der Tragödie. Wie die Gestalt des Schauspielers durch den Kothurn erhöht wurde, so mußte er auch verhältnißmäßig tonvoller deklamiren, um sich dem weit entfernt sitzenden Zuschauer und Hörer dadurch nähernd verständlich zu machen. Mit dem Tongehalte des Wortes mußte auch die Bestimmtheit des Rhythmus erhöht werden, so, daß daraus eine gesangartige Deklamation entstand, die sich zu dem noch mehr gesungenen Chore ungefähr so verhielt, wie unsere Recitative zu unsern Chören. Wäre dem nicht so, dann müßte die Tragödie der Alten ein Mischmasch gewesen sein, gleich dem der Oper mit Dialog, — kurz, wie er dem feinen Griechensinne unmöglich zusagen konnte. — Um den Ton der Deklamation getreu durch Noten darzustellen, dazu gehört nun noch eine Kleinigkeit: nämlich wenigstens doppelt so nahe Tonstufen, wie sie unser Tonsystem bietet. Was immer die Zeit für das letztere noch thun mag, ob ein späteres Geschlecht noch Vierteltöne erlebt, oder ob vielleicht schon unsere Enkel das Kirnberger'sche i (zwischen b und h) als Klaviertaste betippen, wer ent-

scheidet das, und was thuts zur Sache? So wie wir unser Tonsystem nur in seinen Grundzügen, nicht in seiner Vollendung von der Natur erhielten, so werden wir auch die Wortlaute nicht roh im Gesange wiedergeben. Wo der Wortlaut unbestimmt ist, da rundet ihn die Kunst zur Bestimmtheit ab, gemäß unseres Tonsystems; denn der Gesang ist ja eine erhöhte, verschönte Sprache, und in der schönen Deklamation lyrischer Poesie ist unzweifelhaft auch eine schöne Melodie verborgen; wenn nicht Melodie im gewöhnlichen Sinne (als Instrumentalmelodie) verstanden, so doch gefühl- und wahrheitvolle Melodie. Mit dem (auf Beobachtung gegründeten) Glauben an eine Melodie der Sprache werde ich mit Vielen sympathisiren, aber auch mit Vielen — antipathisiren. So ist z. B. Roderich Benedix in seinem sehr vortrefflichen Buche „Die Lehre vom mündlichen Vortrag" (Köln 1852) dagegen, annehmend, die Sprache schattire weit mehr durch Tonstärke als Tonhöhe, und in dem Raume von 3—4 musikalischen Tönen ließe sich ziemlich Alles schön und wahr geben. Ich achte jede wahr gemeinte Ansicht, glaube aber, dieser Tonumfang sei zu gering schon für die gewöhnliche Lebenssprache, unzureichend aber für (lyrische und dramatische) Deklamation. Da hier nichts bewiesen ist, kann nur das Gehör eines Jeden entscheiden. Um die Grundbedingungen eines wortgetreuen Gesanges zu finden, müßte man versuchsweise etwas extrem verfahren, indem man das sonderbare Experiment machte, einen Vers in gehobener Gefühlsstimmung ausdrucksvoll zu sprechen, und so den in jedem Worte liegenden Ton abzulauschen. Jeder Mensch hat seine eigene Sprachtonart, wie ich das in meiner Praxis schon oft mit Interesse beobachtete: solchen Personen, die sich zum Gesange meldeten, konnte ich in den meisten Fällen nach ihrer Sprache voraussagen, welche Stimme sie haben. Im gewöhnlichen Leben kann man sich im Sprechen ertappen, bei welchem Worte man will, um den Ton mit schlagender Richtigkeit zu erkennen: wenn man nämlich plötzlich das Wort, dessen Vokal gerade der Kehle entströmt, im angestammten Tone tönend aushält. Wir wollen hier einmal einige derartige Experimente machen, und betrachten das meinetwegen als einen interessanten Spaß, um Gotteswillen nicht als fertige Musik! Auch erinnern wir uns dabei ja, daß, wie es verschiedene Auffassungsweisen giebt, auch die Menschen verschieden

sprechen oder betonen, wenn sie deklamiren. Ich sehe hier aus zwei Gründen ab von der auf wissenschaftlicher Basis beruhenden Deklamation: weil es nämlich daselbst der Widersprüche zu viele giebt und hier unmöglich alle die Regeln mit ihren Massen von Ausnahmen hergestellt werden können; dann auch, weil ich möglichst Vielen verständlich sein möchte. Deshalb halte ich mich an das Gefühl der richtigen Betonung, wie es in jedem Gebildeten lebt; auch handelt es sich hier nicht darum, richtig deklamiren zu lernen, sondern die Sprachtöne in ihrer Folge festzuhalten, um die natürliche Quelle allen Gesanges zu finden. Um nicht lange nach irgend einem Verse zu suchen, wähle ich den, der mir eben in den Sinn kommt; das ist der Vers, den Richard Wagner in seinem Buche „Oper und Drama" beispielsweise formt, da, wo er über die Aufgabe des Dichters gegenüber dem Tonkünstler spricht, bei welcher Gelegenheit auch der hier besprochene Stoff in anderer Richtung verarbeitet wird, und zwar in so herrlicher, tiefsinniger Weise, daß schon darum das Buch Interesse für jeden Menschen haben muß, der — nicht taubstumm ist. Jener Vers ist der Stabreim:

„Die Liebe bringt Lust und Leid."

Wenn ich diesen Vers laut mehrere Male nach einander, in gehobener Gefühlsstimmung tonvoll, doch übrigens ganz unbefangen im deklamirenden Tone spreche, — dann schweige, — so lebt das eben Gehörte wortlich wie tonlich in meinem innern Ohre fort; ich kann mich dann, so zu sagen, selbst belauschen, nachdem ich bereits gesprochen hatte. Da finde ich denn eine bestimmte Tonlage, mehrere bestimmte Töne und Tonstufen, daneben auch mehrere unbestimmte. Die bestimmten Töne ruhen gerade auf den Hauptsylben, welche durch inneren Sinn und äußeren Accent hervorstechen; die unbestimmten Töne ruhen auf weniger bedeutsamen Worten und Sylben. Ich gebe hier zu den Tönen, wie ich sie vernehme, Noten, und bezeichne die unbestimmten Töne mit Kreuzen. Nämlich so:



woran zu sehen, wie wohlbegründet dieses Verfahren ist; denn ohne an Melodie zu denken, findet sich hier, daß sie sich von selbst auf-

bringt. Wäre ich nicht eine so ehrliche Haut und hätte statt des dritten monotonen Tones einen für die Melodie vortheilhafteren gesetzt, so könnte ich noch ganz anders triumphiren! Die dritte Note (mit dem ersten Kreuze) stellt einen Ton vor, der bald g-, bald fis-, bald f-artig klingt; meist ist er ein Zwittergeschöpf zwischen fis und f. Also schreibe ich f:

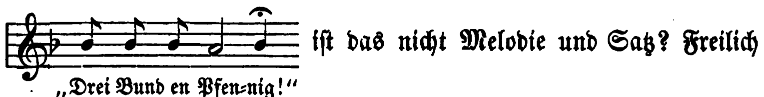


Victoria! Melodie ist überall! jeder Mensch ein Komponist. O, verwahrlostes Geschlecht, wie weit hast du dich von der Wahrheitquelle entfernt! wie hast du dich von den Komponisten an der Nase herumführen lassen; welchen Unsinn geben sie dir oft unter dem Namen „Gesang"! Doch wollen wir erst noch etwas an unserer Versmelodie feilen, denn welcher Zimmermann würde wagen, die Baumstämme mit Rinde und Aesten zum Gerüste zu formen, und bauete er auch nur die erbärmlichste Hirtenhütte des Dorfes!? Da eben stehen noch einige Aeste, die wir behauen müssen; ich meine die zwei noch übrigen Kreuze. Ich hörte da nicht bestimmt genug den Unterschied zwischen e und es, und weiß nur, daß das erste e mehr e als es, — das zweite e mehr es als e ist. Was ist zu thun? ich beglaubige das erste e als wahrhaftiges e, und bestimme das zweite quasi-es als wirkliches es. Nach diesem Akte betrachten wir uns die ganze Notengesellschaft, und sehen mit nicht geringem Vergnügen folgenden Zug:



Herrlich! Menschheit, freue dich! denn nun ists ja klar, daß wir in diesem irdischen Jammerthale schon die Freuden Elysiums kosten. Schwimmen wir nicht in einem wahren Melodieenmeere? athmen wir nicht Musik? O, — man will da wohl einwenden, es könnten unmöglich immer so poetische Verse im gewöhnlichen Leben gesprochen werden, und von der Prosa des Lebens werde auch aller Klang, Ton und alle Melodie verscheucht. Dem ist nicht so; man beobachte nur, wenn man auf Straße und Markt geht. Ich, hier im hohen, kalten Norden, in der Stadt Königsberg, woselbst knappe
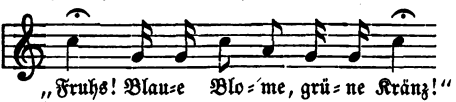
vier Monate Sommer, acht wohlgemessene Monate aber rauher Winter ist, — ich muß sogar unter diesem Himmelsstriche unter der niedersten Volksklasse, — den Bummlern, Ausrufern, Hausirern und Bauern — Melodie vernehmen, nicht etwa geflissentlich darnach suchend, sondern wider Willen, weil sie sich aufdringt. Jeder weiß, wie die Hökerweiber und Radieschenjungen ihre Waare ausschreien, und zwar in ziemlich bestimmten Tönen. Da, — man höre den Kalmusjungen draußen: „He = a, Lit! Kal=mus!" das soll heißen: „Hört, Leute, Kalmus!" und gewöhnlich folgt noch hinterher:



ist das nicht Melodie und Satz? Freilich der „grüne Jungfernkranz" im Freischütz hat mehr Melodie! — Wenn die Weiber die Frauen anrufen, um Brunnenkresse zu kaufen, da hört man immerfort:



Die liebe Frühlingszeit kündet sich an durch den Ausruf:



Das ist doch der ausgeprägte Dreiachteltakt! Komisch ist die Wehmuth in dem Ausrufe:



Das ist ein Gegensatz zu dem Ausrufe in einer andern großen Hauptstadt, wo die Cachucha den Blechwaarenhausirern dient, nämlich in dem vielgehörten Rufe:



Das nenne ich: „in Musik setzen"! wie man zu sagen pflegt; und daß solche Dinge hier in Königsberg nicht vorkommen, daraus schließe ich auf den unverderbteren Sinn unsers Volks und — auf

seine Fantasie, die nicht zu fremden (Instrumental-) Melodieen greift, sondern selbsteigenen Tonausdruck findet. — Der Grund zu solchem Halbsingen der Straßen-Ausrufer liegt nahe: sie wollen weithin gehört sein, und deshalb binden sie das trockene, schnell verstiebende Wort an den Ton, den luftigen; daneben haben sie zugleich den Vortheil, das Schreien länger aushalten zu können; denn das Wort ruckt, der Ton aber gleitet. — Kehren wir nach diesem Stückchen Intermezzo wieder zurück zu unserm Tonverse, so bleibt noch Eines übrig, nämlich die rhythmische Anordnung. Mit dieser wollen wir ähnlich verfahren wie mit den Tönen: Unbestimmtheiten gleichen wir aus, indem wir sie dem Bestimmten nach innerm Bedürfnisse beiordnen. Die erste Sylbe („Die") fällt dem leichten Accente, mithin hier beim Anfange dem Auftakte zu. Auf die erste Sylbe von „Liebe" kommt der breite Accent, — die zweite ist leicht, wie die folgende „bringt", nach welcher wieder ein starker Accent zu dem Worte „Lust" fällt; „und" ist leicht, — „Leid" stark accentuirt. Darnach schreiben wir:



Ein verständiger Deklamator wird den Sinnkontrast zwischen „Lust" — „Leid" dadurch zu malen wissen, daß er auf „Lust" besonders weilt, sogar vor „und" eine unmerkliche Pause machen, ohne daß sie die Bedeutung eines Komma erhält, nämlich:

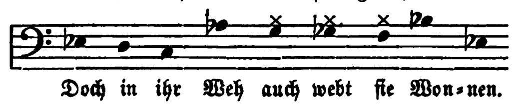


wodurch sich in solcher Weise Taktart und Notengattung aufs natürlichste ergiebt. Im Wesentlichen erfüllt diese Deklamationsweise alle Kunstgesetze, indem die Hauptsinnworte hervorgehoben sind und der Ausgang dieses „Behauptungssatzes" im Tone sinkt. Nur „Lust" sollte höher liegen; da mir das aber erst jetzt einfällt, will ich lieber meinen Ruf als Deklamator einbüßen, als ändern. Wagner giebt nun noch einen zweiten Vers zu jenem ersten:

„Doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen."

Ganz wie früher verfahre ich nun auch mit diesem Verse, indem ich

seine Worttonsprache getreu so in Noten setze, wie ich sie vernehme, wenn ich die Worte (durchaus unbefangen) deklamire.



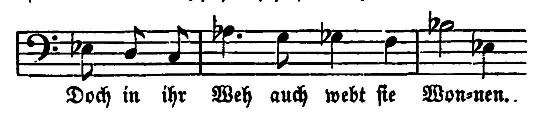
Diese Melodie, deren drei bekreuzte Noten so gering unbestimmt sind, daß wir sie gelten lassen, erscheint vielleicht etwas verwildert, denn die plötzlichen Bee, sogar die chromatische Tonfolge (der mit Kreuz bezeichneten Noten) entführen die Weise etwas weit. Das ist auch wahr, und aufrichtig gesagt, wunderte ich mich ein wenig, als ich die Sprachtöne als solche herausfand, doch ließ ich die Natur walten und kümmerte mich nicht um den Musiker in mir. Wie die gelernten Regeln den „gewissenhaften Musiker" beengen, wer weiß das nicht? wie in einem engen Gehäuse befindet man sich dabei; die nahen Wände dieses Gehäuses, das wir geflissentlich abgeschmackt „Regelthum" nennen wollen, verhindern Seele und Fantasie nur zu oft an freiem Auf- und Ausflug. Ja, wenn innerhalb des Regelthums jede Dummheit unmöglich wäre, — dann könnte man es als ein Heiligthum betrachten! aber eher gilt der umgekehrte Fall: daß Regeln den freien Geist beschränken, weil sie mit der Zeit zur Gewohnheit werden, und zuletzt wie eine schwere, hindernde Kettenlast an dem armen Gefangenen hängen, der ihre Last durch vieljähriges Tragen nicht mehr bemerkt, ihr Klirren nicht mehr hört. Viele Musiker aber, die als ächte Regelthümler in dem Regelthume ergrauten, — Die gewinnen sogar mit der Zeit die Regel lieb, — die Kette wird ihre Braut, ihr zweites Ich, denn sie ist ihnen ja angetraut durch dauernde Treue, liebendes Ausharren; die Traute wird ans Herz gedrückt, geküßt, — angebetet! Das ist aber noch nicht Alles, — der wahre Regelthümler kann die Andern, welche die Regel nur als Dienerin der Schönheit ansehen, nicht begreifen, er verlacht die Freien, deren wonniges Leben, vom engen Guckloche seines Regelthums aus gesehen, ihm als Tollheit erscheint; denn ihm ist die Regel Schönheit selbst, und strenge, keifende Hausfurie obendrein, deren Pantoffeldach aber ja ein gar so traulicher Zufluchtsort ist. — Die Regel ist wohl Goldes werth Jedem, der eine blinde Seele hat und nicht unterscheiden kann, wo der rechte Punkt ist, um von der wohlgepflasterten Regelstraße abzulenken da-

hin, wo grüne Wälder und Schluchten liegen, wo Berge und Thäler ein immerwährendes Auf- und Absteigen verlangen, um bald schwindelnde Tiefe, bald gipfelnde Höhen dem schwelgenden Auge zu zeigen, — kurz dahin, wo die Natur erst recht Natur ist. Wer wird die echte Regel: — das feine Gefühl des Schönheitssinnes, — die Gesetze der Natur in der Kunst verachten? das wäre roh, denn die ächte Regel ist überall, aber unausgesprochen, weil sie eben unaussprechlich ist. Die Regeln, die wir den Schülern geben, sind sehr trefflich für ihn, der die ersten Schritte thut und noch nicht die Weite des Geisterreichs kennt, kaum ahnt; dem Schüler ist die Regel eine gutmüthig-beschränkte Amme, eine Führerin während der Unmündigkeit. Ein auserwählter Schüler wird aber nach und nach eigene Kraft und Einsicht spüren, er wird sich selbst in der Freiheit versuchen, hier und da straucheln, irren, aber dadurch selbständig werden. Wer jedoch dergleichen scheut, nun der bleibe ewig ein Schüler! Man erlebt ergötzliche Dinge unter Musikern: hört ein Solcher eine Musik, die Götter trunken machen kann, und findet z. B., daß das Musikstück mit einem Quartsext-Accorde anfängt oder aufhört, so schüttelt er den Kopf, und — findets häßlich. Der arme Beethoven, der im Andante seiner A-dur Sinfonie (siehe dessen ersten und letzten Takt) diese Quartsextaccordcapitalverbrechen begeht, hats mit manchem Regelthümler dadurch verdorben. Gesetzt, einem solchen kommt unser Vers vor, und, übermannt von der Wahrheit, fühlt er die Weise heraus, wie wir sie oben kennen lernten, so wird er sie schwerlich zu Papier bringen, sicher aber nicht stehen lassen, „denn", denkt er, „es klingt zwar nicht übel, und kommt mir recht aus dem Herzen, aber — aber: (alle guten Geister loben Gott den Herrn!) es fängt in c dur an, und hört in es dur auf"! Ein Grausen überfällt ihn, Angst rieselt durch sein regelthümliches Gebein, — die Geister verschiedener überaus ehrwürdiger Regelthümler erscheinen vor seiner reuigen Seele, ihre dicken Theoriewerke theils unter den Armen, theils an der Stelle aufgeklappt, wo die Regel steht: „jedes Stück soll Anfang und Schluß auf der gleichen Tonstufe haben." So drohen sie mit gehobenen Zeigefingern. Das Papier wird schnell gepackt, zerrissen, zerknittert, weggeschleudert, mit Füßen getreten, verbrannt, verdammt; und ist die regelthümliche Seele zur Ruhe gebracht, so müssen doch die Ohren noch lange
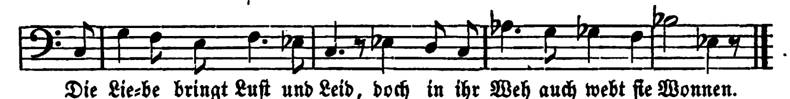
schwer dulden, denn o Jammer, zur Strafe seiner schweren Sünde hört der Arme unaufhörlich, Tag und Nacht die zwei Dreiklänge c dur und es dur zugleich in seinen Ohren klingen, und ebenso alle Musik zugleich in c und es dur's herzzerreißenden Dissonanzen!

Kehren wir uns also nicht an Vorurtheile, und lassen obige Versmelodie gelten, so entdeckt sich nicht allein, daß dieselbe nicht falsch, sondern ihre scheinbare modulatorische Ausschweifung von c nach es dur hin auch von tiefem Sinne sei: ein Tongedicht, das auf Worten beruht, erhält von dem zu Grunde liegenden Gedichte seine Gesetze der Form, sowohl was den Tonausdruck an sich, wie auch, was rhythmische Anordnung, Umfang, Satzgruppirung, Periodenverhältnisse ꝛc. betrifft. Denn die Musik soll eigenster Ausdruck des Gedichtes sein, sie ist nur dazu da, ihn dadurch zu erhöhen, daß sie den Gefühlsinhalt besonders hervorhebt, verstärkt; keineswegs aber soll die Musik das Gedicht verdrehen, indem sie die Worte den Tönen anpaßt, den Tönen, die dabei nach gewissen Regeln der reinen Instrumentalmusik aneinander geordnet sind. — Wenn also z. B. der Inhalt eines Gedichts heiter beginnt, und am Ende schreckenvoll ausläuft, so darf die (aus dem Gedichte gewissermaßen hervorgehende, nicht erst hineingelegte) Musik immerhin in c dur beginnen und in es moll endigen, sobald dies nur dazu beiträgt, den Ausdruck wahr, die Wirkung schön zu machen. Dies mag fürchterlich in den Ohren aller Regelthümler klingen, das ist begreiflich; denn es ist erstaunlich, wie fest gewisse Lehren sitzen bleiben, die anerzogen werden Dem, der selbst keinen freien Geist, keine selbständige Denkkraft hat. Aber wie natürlich ist meine Ansicht gegen jene kuriose Regel der gleichen Tonstufe am Anfang und Ende eines Tongedichtes! Verlangt man etwa von einem Deklamator, er solle im Tone seines Vortrages am Anfange und Ende des Gedichtes gleiche Höhe oder Tiefe halten? Alle Töne und Tonarten haben gleiche Berechtigung zum Ausdrucke, gelte es Gesang oder bloße Rede, gelte es Musik mit Worten, oder reine Instrumentalmusik. Welchen Grund hat eigentlich jene Regel? den etwa, Einheit in das Stück zu bringen? wenn damit Einheit zu erzielen wäre, so wärs ein Leichtes mit der Einheit, und wir hätten eine Million uneinheitliche Stücke weniger. Der Geist thuts, nicht die Tonart, die der Fantasie des Musikers ist, was die Farbe dem Maler. Also erwürgen wir nicht unsern armen Tonvers, son-

dern unterstützen ihn vielmehr, indem wir seine Worttonfolge ordnen. Die ersten drei Sylben „doch in ihr" sind von leichtem Accent, und nur eine Art Sprungbrett zu dem Gipfel des „Weh"; das „auch" ist ein leichtes Uebergangswort; „webt sie" ist wesentlich zur näheren Bezeichnung des letzten Hauptsinnwortes „Wonnen". Wir haben demnach diesen Tonvers rhythmisch so einzukleiden:
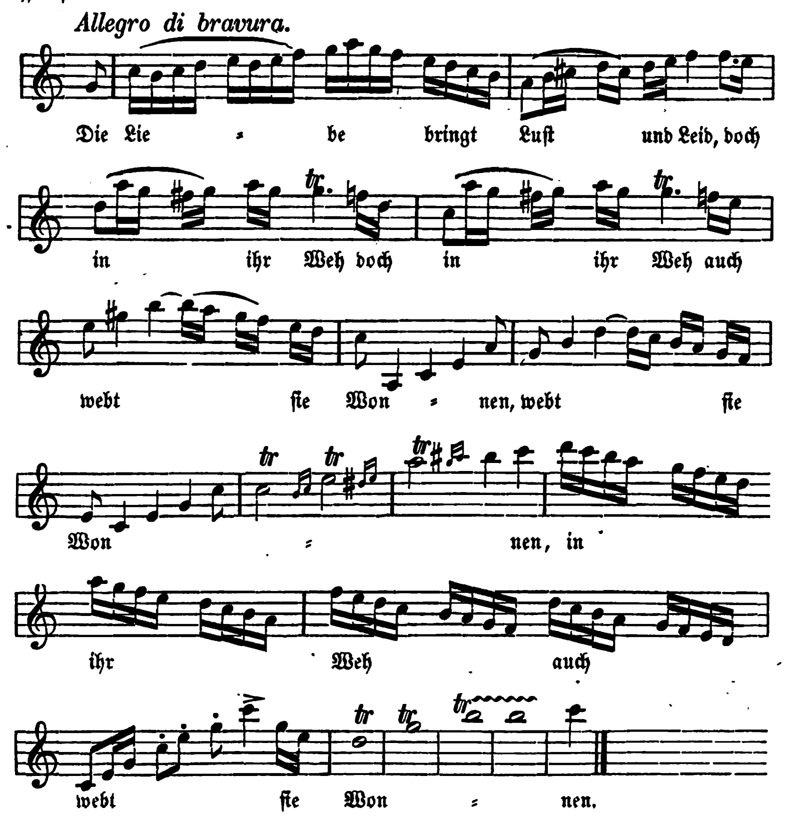


Das erste Wort „doch" kann man auch als Viertelnote nehmen, je nachdem es dem Einen oder Andern als ein, einen Gegensatz vorbereitendes und einleitendes Wort bedeutsam erscheint. Jedenfalls würde sich das Ganze in dieser Gestalt herausstellen:
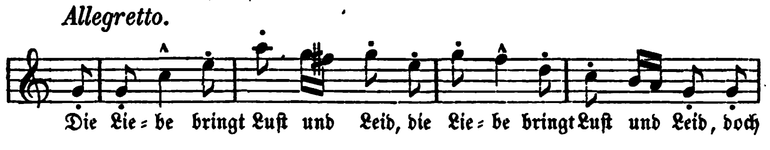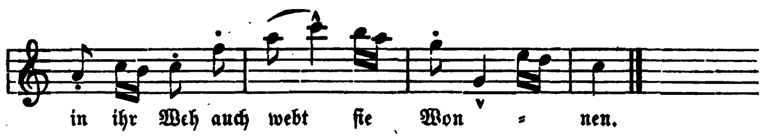


Nach einer gewissen Deklamationsregel müßte der Ton im zweiten Theile dieses Satzes *fallen*; doch wäre das hier trocken, und so recht nach der herzlosen Regel schmeckend; das Gefühl *erhebt* sich zu dem Worte „Wonnen", es *krönt* den Satz, — und aufs Haupt, nicht zu Füßen gehört die Krone. — Warum ist die *Sprache* der *Operntexte* so fade? weil man sie wenig oder nicht beachtet. Warum beachtet man sie nicht? weil die Musik *vorwiegend*, ja fast *allein* die Aufmerksamkeit an sich zieht. Warum? Nun, des größern Sinnenreizes wegen; denn der Ton an sich ist von physischem Reiz und ein vortrefflicher Köder für den großen Haufen, bei dem die Sinnlichkeit der Hauptschwerpunkt ist. Obige Melodie ist keine Lirumlarum=Melodie, aber gewiß dem Wortverse in Sinn und Bau angemessen, und nicht schlecht zu nennen, wenn man nicht so albern ist, die Töne von den Worten zu *trennen*. Das ist der Unterschied zwischen wahrheitvollem und falschem Gesange: ersterer kann nicht ohne Worte bestehen, letzterer aber sehr wohl, wenn nicht gar noch besser *ohne* Worte; denn wie manche Opernarie steht respektabler da, wenn man ihr den schlechten Text, der so oft das Gegentheil von der Musik ausdrückt, entnimmt; manche gesungene Vergiftungsgaloppade, mancher Sterbewalzer kann

das beweisen! Um ein zweites Intermezzo, als zur Sache gehörend, zu geben, werde ich mit mir und unserm Tonverse einige Metamorphosenscenen spielen, die dem Leben nachgebildet sind. Zuerst streife ich den sinnenden, langweiligen, spiritualistischen Deutschen ab und werde Italiener, — Rossini, der leichtfertig-geniale, ohrenkitzelnde Rossini leihe mir seine Muse (geschminkt und falschäugig zum Ekel!) Ich bin Rossini, habe nach lucullischem Diner soeben Siesta gehalten, liege im weichen Fauteuil, lasse die Augen in einem Texte lungern, und unser Vers kommt mir eben, als ich Chokolade trinkend beiläufig einige Opern componire, in einem Bravourarientexte der Primadonna vor. Ich componire ihn zu einer Roulade, die ich schon seit lange im Sinne hatte; wenn einigen Worten dabei der Hals gebrochen wird, so thut das nichts, — dafür ists ja eine „Oper". —



Und so gehts fort in endlosen Textwiederholungen und Koloraturengespinnsten, wie man sie ja hinlänglich von allen —etti's und —ini's kennt. Doch sehen wir auch, wie ein leichtblütiger Franzose, ein Auber, Herold, Adam, unsern Vers musikalisch ausstaffirt. Ich ziehe den Schlafrock Rossini's aus, und den feinen Frack des Franzosen an, sitze am zierlichen Secretair, habe eben das letzte Glas aus einer Champagnerflasche eingegossen, dampfe meine Havannah, und suche mir durch Operncomponiren die Zeit zu vertreiben. Der Vers kommt mir eben vor, wie ich an Mademoiselle Y. denke, die hübsche Operntänzerin; das macht mich vergnügt. Ich singe deshalb:
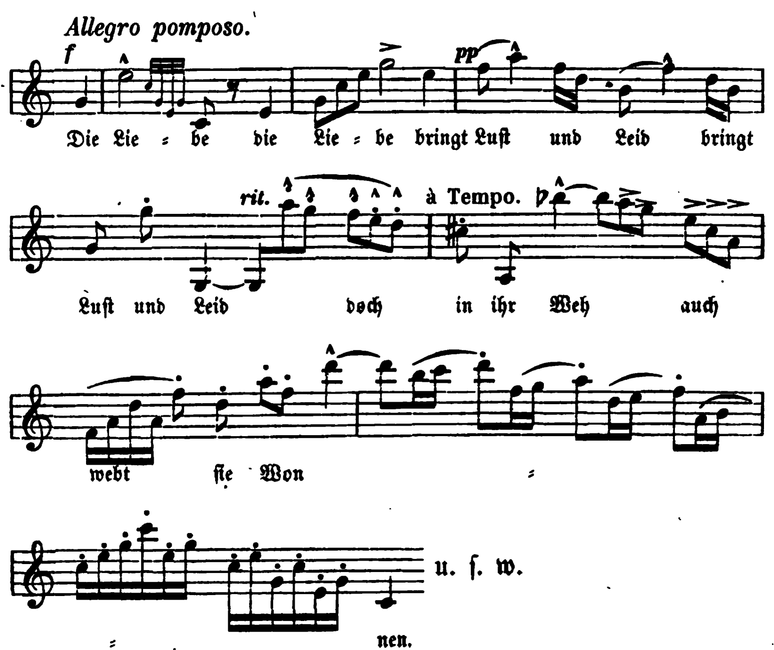




Ich reibe mir die parfümirten Hände und schnippse mit den bebrillantringten Fingern, denkend: morbleu! das wird gefallen! während ich mit Entzücken dem Applaus der Claque zuhöre, führe ich das Ding weiter aus, und stehe mit dem angenehmen Gedanken auf, soeben die beliebteste Quadrille aller Tanzsalons für die nächste Saison componirt zu haben.

Nun aber weg mit den Schmetterlingsflügeln und Rosenwangen! Frack aus, Ringe weg, Parfüm weg, Operntänzerinnen weg! Champagner weg! denn jetzt bin ich plötzlich ein Anderer; ich bin der Mann aller Nationen, das heißt, der allen Nationen gefällt, und — aller Nationen Musik macht. Ich bin Meyerbeer. Bleich, hager, im einfachen Hausgewande sitze ich im einfachen Zimmer, denke nicht an irgend welche Mademoiselle, auch nicht an meine hunderttausend Francs jährliche Renten, — sondern denke an viel bessere und — viel schlimmere Dinge: ich denke an meine Hugenotten- und Robertderteufeltriumphe, denke an den Fanatismus aller Publikums von der Newa bis zum Mississipi, denke (o Qual!) an gewisse Kritiker, die mich unablässig

mit Lauge begießen, mit einer Lauge, die mir alles Fleisch von dem Gebein schält, mich lebendig zum Gerippe macht. Ich denke auch jenes Deutschen, der Alles niederreißt, (mich selbst zuerst,) der ganz andere Dinge aufbaut, Musik dichtet, nicht componirt, — „Opern" musikdichtet, nicht „in Musik setzt". Gott weiß, was daraus entstehen soll! Ueberall singen sie mit Gretry's Blondel: „o Richard, du mein König!" Am tiefsten ärgerts mich, daß ich selbst den Mann, diesen König von Gottes Gnaden, bewundern muß; — den Mann, der nicht durch den König zur Majestät, sondern durch die Majestät zum König wurde. Ja ich erstaune über diesen Mann, den ich hasse wie Drachenbrut, durch den mein Prophet wieder zum — Schneider wurde! Ich tröste mich aber damit, daß er freilich nur eine Hand voll Publikum hat, gegen mein Publikum gerechnet; es giebt mehr Kehlen in der Welt, die „ha das Gold ist ja Chimäre" singen, als Hände, die diesem Manne applaudirten, ihm, der vorerst nur drittehalb obscure Kritiker auf seiner Seite hat. „Obscure"? irre ich mich? o weh! sie sind nicht obscur, die Flamme zu Weimar lodert hoch und hell, eine himmelan schlagende Opfergluth; auch die obscursten Kritiker werden sichtbar durch diese Helle, ja, Einige sind sogar berühmt dadurch geworden, daß sie den Stahl auf mich zückten; denn das eben ist das Entsetzliche: den Richard als König anerkennen, heißt, mich zum Paria machen; — ihn krönen, heißt nicht nur mich entkrönen, sondern auch skalpiren! Ha, wie klar brennt die Flamme auf dem Altare zu Weimar, und ach, das Opferlamm ist mein Prophet, mein Ich! Doch will ich wenigstens das Feld zu behaupten suchen, — so lang ich noch lebe, muß ichs behaupten; noch habe ich ein Geschoß, gleich gut geeignet, Bomben und Granaten ins feindliche Lager, wie Raketen und Leuchtkugeln über die Haufen des Publikums zu schießen. Meine „Afrikanerin" soll so viel Licht geben, daß alle Flammen zu Thranlampen, alle Graalsschätze zu Glasscherben, alle Graalanbeter zu Fitzliputzlidienern werden! Bald habe ich dich beendet, glühende Afrikanerin, du bist zu herrlich geschmückt, um gleichgiltig sein zu können. Mit dem blendendsten Schimmer aller Nationen habe ich dich behängt: Italiens Terzengarnituren, Frankreichs rhythmische Spitzen, Deutschlands kunstvolle Harmoniengewebe zieren dich bereits. Der Geist aller Börsen, Industrieen und Raffinerieen ist koncentrirt in alle Orchester-

kanäle meiner Partitur gespritzt, von den großen Lebensvenen der Tuben und Posaunen an bis zum kleinsten Piccoloflöten-Aderchen hinauf ist das kostbare Lebenselixir im Kreisen. Die Fantasie des Orients weht durch die Scenerie, deren Regiment nur einem Gotte von Maschinisten anzuvertrauen ist und göttlich wirken wird. Auch deutsche Contrapunkte mit etwas gemüthreizendem, rückenmark-rieselndem Seelenschmerz habe ich mir kommen lassen, um für Alle was zu bringen. Zu diesem Verse habe ich nun schon funfzehn Melodieen erfunden und verworfen, keine schien mir frappant genug; diese aber nehm ich, sie muß zünden, treffen, denn Gott Lob, ich verstehe zu zielen (— Gott erhalte mir meinen . . . Glauben . . . an . . . mich — selbst! ah! . . .) Hinweg, Gespenst des Graals-ritters! Nibelungenphantome! ins Tintenfaß mit euch! Ehrgeiz, stachele mich, und du, Bombardone, Gott des Effektes, begeistere mich! und sprich deinen Segen aus über diese Melodie:
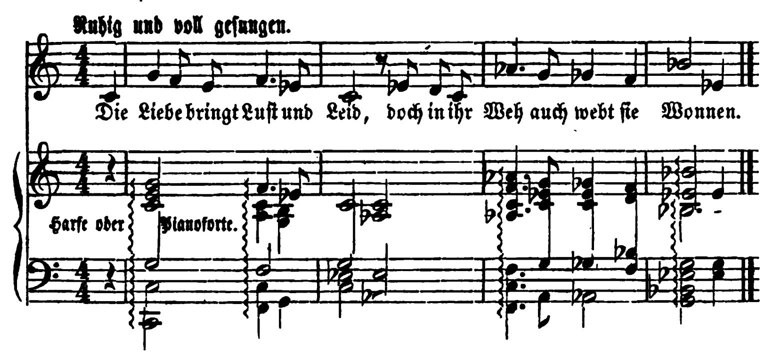


Aber nein, nein! weg mit der Maske, weg die Geißel der Satire, und merkt euch: wer Meyerbeer tadelt und ihm nicht auch zugleich ein Lorbeerreis zuerkennt, der ist so schlimm wie der, der ihn nur lobt

und nicht zugleich auch geißelt bis aufs Blut; denn Meyerbeer ist immer ein Gewaltiger, weil er das Publikum aller Völker in Ketten schlagen konnte. Er schuf Fratzengestalten, aber diese waren von grandiosen Umrissen. Kolosse sind seine Werke, aber auch Ungeheuer, auf deren Rücken der Gewaltige ritt, wie ein orientalischer Despot, eine indische Märchengottheit. Aber die Mammuthgestalten wanken, fallen, und — zermalmen ihren Meister, dessen Ungeheuerlichkeit nach der kommenden Sündfluth (nicht eines Wasser-, sondern eines Lichtmeers) nur an den riesigen Ueberresten zu erkennen sein wird. Meyerbeer ist ein großer Auserwählter, aber im furchtbarsten, tragischsten Sinne: der Ewige hatte ihn dazu bestimmt, ein Gefäß zu sein, das den Schlamm einer ganzen Kunstgeneration in sich fasse, um, wie der heilige ägyptische Fluß, mit diesem Schlamme eine künftige Ernte vorzubereiten. An ihm hat die Welt sehen müssen, wie sehr gewisse Hoheit erniedrigt, und daß sich keine Kunst hält, deren Fundament nicht „Wahrheit" ist. Wer gab seinen Menschengestalten je eine so glänzende lügenhafte Sprache ein, eine Sprache, die meist auch dann log, wenn sie überwältigte! Die Bildsäule Meyerbeer's müßte als Attribut den Genius der Tonkunst haben, doch mit dem Kopfe jenes amerikanischen Vogels, der alle Stimmen nachahmt, nur die Menschenstimme nicht. Wärs möglich, das Gequirilire der Singvögel so gut in Noten zu bringen, wie ich es hier mit der Menschensprache versuchte, dann würden wir mit Augen sehen, was die Ohren nur der Wenigsten hören: daß es nämlich in den beliebtesten unserer Opern fast eben so viel Vogel- wie Menschengesang giebt. Wer sündigte nicht darin? fast kein Meister ist rein; (die etti und ini's nicht einmal mitgerechnet). Auch die Besten waren zuweilen schwach; sogar der strenge Sebastian Bach schrieb Albernheiten für die Menschenstimme; der Fels Händel nicht minder. Gluck war bis zu seinem funfzigsten Jahre ein Ini und Etti d. h. ein Italiener wie Alle. Mozart gab in seiner Königin der Nacht und Constanze genug der Kehlenfaschingspäße. Beethoven läßt seinen Christus am Oelberge Koloraturen gurgeln. Ist das Alles nicht Beweis genug, daß die Gesangssünde tief Wurzel gefaßt hat, und daß es Zeit ist, einmal zur Urquelle allen Gesangs, der Sprache, zu wallfahrten? Sehen wir also ab davon, daß das hier angestellte Experimentiren mit unserm Tonverse nicht geradezu die Art ist, wahre

Gesangsmusik, Kunstwerke zu schaffen; aber unser Verfahren muß den rechten Gesangkomponisten unbewußt leiten, denn die Sprache ist immer die Zeichnung, der Ton die Farbe. Die Komponisten aber sind in der That schon längst dabei, zu malen ohne Zeichnung, oder diese vielmehr so wenig zu beachten, daß sie (pinselhaft genug) immer darüber hinweg malen, die bestimmenden Conturen verwischen, und so zwar sehr bunte Bilder, aber schlechte Gemälde fertigen. Die Ansicht, daß in der hier gegebenen Weise Jeder Gesangmusik schaffen könnte, ist unbegründet, denn nicht Jeder declamirt richtig, weiß den Ton herauszulauschen, versteht die Töne in Noten zu setzen und das Ganze abzurunden; die Schönheit und Angemessenheit der Form und die Harmonisirung nicht einmal mit gerechnet. Jeder aber, der obige Fähigkeiten besitzt, kann jedenfalls guten, gefühlvollen und also auch wirksamen Gesang geben, wenigstens bessern, als viele Komponisten von Süden und Westen. Der Beweis dazu ist unser Tonvers gegen die andern Melodieen gehalten, die eher übertrieben scheinen, (weil sie dem Einfachen so nahe gegenüber gestellt wurden), als daß sie wirklich übertrieben sind. Die Klavierauszüge der parodirten Komponisten liefern die Belege; wers nicht glaubt, der schlage in Rossini's „Cenerentola", „Semiramis", „Othello", „Barbier"; — in Auber's „Stumme von Portici" im I. Akte, die erste Arie der Elvira; — in Meyerbeer's „Robert der Teufel" II. Akt die erste Arie der Isabella, in den „Hugenotten" II. Akt die Arie der Prinzessin Margaretha u. s. w. u. s. w. nach, halte den Gesang gegen den Text, und stelle dann bei sämmtlichen Naturforschern die Preisfrage: welches Geschöpf auf Gottes weiter Erde solche Tonsprache als natürliche Aeußerung besitze, je besaß, oder je besitzen werde? Und so etwas hört ein Publikum an, (die Wilden würden gewiß laut auflachen, oder — vor Entsetzen die Flucht ergreifen,) solchem Gegurgel wird applaudirt! „O närrische Leute, o komische Welt!" Gewiß hält man mich nach diesen ausgesprochenen Ansichten für einen Erzphilister, der jeden Gesangsläufer oder Triller im voraus blind verdammt. Gott bewahre mich davor! dem ist nicht so. Später komme ich speciell darauf. Jetzt aber eile ich wieder zu unserm Tonverse, der noch so nackt dasteht, wie er geboren wurde; werfen wir ihm also ein Gewand über, aus Harmonieen gewoben, doch weder von rauschendem Atlas noch von knistern-

der Seide, — sondern von einfach umhüllender Leinwand sei das Gewand unserer Wortmelodie.
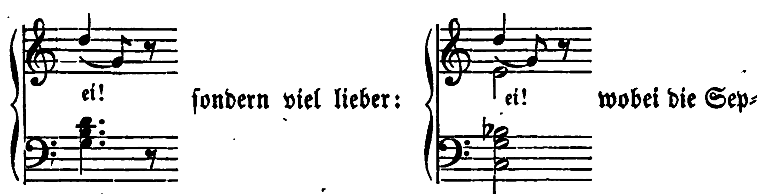


Wenn dies Stück Versmelodie, die nicht gemacht oder erfunden wurde, sondern die sich selbst gemacht hat, von einer guten Alt= oder Baßstimme einfach=ausdrucksvoll gesungen wird, so glaube ich zuversichtlichst, daß jeder Zuhörer, der nicht den Ursprung dieser Melodie kennt, damit sympathisirt. Ich will nur damit andeuten, daß man die Melodie der Sprache nicht gering schätzen dürfe, weil sie die Mutter aller Melodie, und so im Innersten wahrhaft gut sei, daß sie selbst in ihrer natürlichen Weise, ganz nothdürftig ausgestattet, auch unter den widrigsten Umständen ihren Adel nicht einbüßt. Nun denke man sich diesen Wortvers von einer Johanna Wagner volltönig (aber ganz unbefangen) declamirt, man lausche die Töne ab, und notire sie, harmonisire einfach, und lasse die Versmelodie von diesem Gesangswesen singen, — wie steht sie dann da? namentlich dann, wenn sie in einer Situation auf erhabener Gefühlshöhe vorkommt, wo die Worte „Liebe" und „Lust" noch viel besser als hier zu ihrem Rechte gelangen. (Ueber die tiefsinnere Beziehung der Harmonie und des Rhythmus zum Menschengesange, besonders in der Anwendung im Kunstwerke, sage ich hier nichts, denn es gehört nicht direkt hierher, wo nur von der Melodie der Sprache die Rede ist, und wurde auch von Richard Wagner, dem auserwählten Dolmetscher menschlichen Seelenlebens, der die Sprache mit dem Gesange im Menschen schafft, in seinem Buche „Oper und Drama" so wundervoll dargelegt, wie es noch nie und nirgend geschah. Ueberdies lehrt ja die Naturlehre des Tons, daß mit dem einzelnen Tone auch dessen Dreiklangsharmonie erklingt, wovon

allerdings letztere so versteckt ist, daß sie häufig nur mit Hülfe des forschenden Verstandes wahrzunehmen ist. Jede Akustik, jede Physik lehrt und beweist das. Diejenigen also, die sich mit der Frage beschäftigen, ob die Melodie oder Harmonie früher war, sollten sich beruhigen, denn beide sind in einander enthalten, folglich zugleich dagewesen. In Anwendung dagegen kann nur die Melodie zuerst gekommen sein, weil sie eben in der Sprache ihren ersten und letzten Grund und Boden hat.)
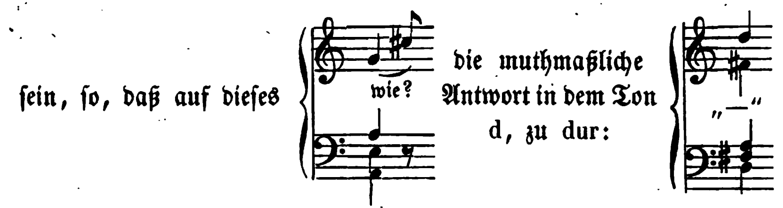
Thun wir einen Schritt weiter, so eröffnet sich uns ein neues Feld. Es liegt nahe, daß in der Rede Verstand und Gefühl nicht immer gleichen Antheil haben: bald herrscht Eines vor dem Andern, bald gehen sie Hand in Hand. Obiger Wortvers z. B. ist eine Art Gefühlssentenz, und keineswegs lechzend nach Ton, vielmehr sind Gefühl und Verstand gleichberechtigt in ihm, weshalb auch gleichviel Wort- und Tonglieder zum entsprechenden Ausdrucke nothwendig waren. Würde in einem Verse der Verstand vorwiegen, so müßte der Vortragende den Ton trockener, das Wort mehr sprechend (recitativisch) als gesungen geben; auch dürfte wohl nicht jede Wortsylbe auf eine Tonstufe fallen, die von der jedesmal vorhergehenden verschieden ist; der Gesang würde eintöniger, monotoner werden müssen, wie z. B. in den sogenannten Conversationsmusiken der Opern, wo die handelnde Person, seltsam genug, oft wichtige Worte zu ganz gleichgiltigen Tönen singt, wobei das Orchester graziöse „Unterhaltungsmusik" macht; — anstatt daß jene wichtigen Worte zu möglichst hervorstechenden (wenn auch monotonen) Tönen gesetzt würden. Das ist aber echt französisch, wie so manche andere Späße, die natürlich sehr eifrig nachgeahmt werden. — Ist es nun aber im Gegentheil der Fall, daß das Gefühl vorwiegt, (wie dies im musikalischen Drama, im Liede ꝛc. der Fall sein muß,) da tritt auch sogleich der Ton in den Vordergrund. Dies ist nicht etwa eine ausgesonnene Theorie, sondern gründet sich auf psychologische Wahrheit, auf Erfahrung, die Jeder oft gemacht haben muß. Man denke sich eine Braut, die in banger Erwartung dem Ausgange einer Schlacht entgegensieht, denn ihr Geliebter ist unter den Kämpfenden. Plötzlich erhält sie die Todesbotschaft . . . ein gellender Schrei, der sich schmerzlich im Tone senkt und in leisem Wimmern verhallt . . . ist Alles, was sie äußern kann; kein Wort, nur Ton hat sie, denn

das Gefühl beherrscht sie ausschließlich. Ein weniger starkes Beispiel ist: eine bange Mutter, die an dem Bettchen ihres kranken Kindes lauscht; der Liebling war im Fieber, schlief ein, und mit einem Male öffnet er die blauen Augen, freundlich lächelnd. Der Mutter geht eine Sonne auf und eines jener unnachahmlichen überraschten: Ah!, in lichter Tonregion angesetzt, und klar abwärts rieselnd — durch alle Tongrade hört man es, klingend wie ein wonniger Gruß. Solche Gefühlsäußerungen lassen sich nicht getreu in Noten geben, und schön ists, daß man für gewisse Herzenslaute nicht schwarze, messende Zeichen hat. Der Darsteller, der Sänger muß solche Zeichenlücken ausfüllen, er muß wissen, daß der wahre Ausdruck erst da anfängt, wo die Möglichkeit der Bezeichnung aufhört, — er muß wissen, daß allerdings tausendmal mehr Tonstufen in Anwendung kommen, als unser Kompositionsapparat enthält. Aber der Komponist muß in Fällen wie diese wenigstens zwei Töne wirklich in Noten andeuten: Anfang und Ende des Ausrufes. — Ebenso ists bei einem fragenden „wie?" und ähnlichen schwebenden Wortlauten, wo nothwendig zwei Töne anzuzeigen sind. Dabei ist die Harmonie stets mit als ein wesentliches Ausdrucksmittel zu beachten, denn sie ist ein die Melodie Umgebendes, folglich Einwirkendes; die Harmonie steht etwa zu dem einzelnen Tone so, wie die Welt zum einzelnen Menschen. Deshalb ist das Verhältniß der Melodie zur Harmonie einerseits ein näher Andeutendes, andererseits ein weiter Ausmalendes, das dem Gefühle eine ungeheure Weite innerer Anschauung eröffnen kann und soll. An einigen Beispielen kann man dies schon hinreichend begreifen, — und ich wähle dazu den Sprachton eines Ausrufs, der etwa einem spielenden Kinde gilt, das in der Ueberschwänglichkeit seiner Herzensfreude der ältern Schwester eine neue Puppe zeigt: so aufgefordert zum Mitfreuen und Bewundern ruft die Theilnehmende ein „Ei!" aus, das im gezogenen Tonfalle eine Art schmeichelnde, ich möchte sagen streichelnde, kosende Nebendeutung in sich faßt. Der Quintenfall ei! dürfte unter Umständen eine richtige Tonschilderung geben, doch immer nur in einseitiger Weise; erschöpfend erst mit harmonischer Ausstattung, — die jedoch jedenfalls eine magere wäre, würde nur der Dreiklang

g (den jene zwei Töne umschließen) dazu gebraucht; denn der Dreiklang ist eben nur das Zunächstliegende, und ein schlechtes Mittel, Bewunderung oder Ueberraschung zu malen. Dagegen ist die große None, als **über** die Grenze der Octave hinausgehend, so recht der Ausdruck des **Ueberschwänglichen**. Wir schreiben also nicht platthin:

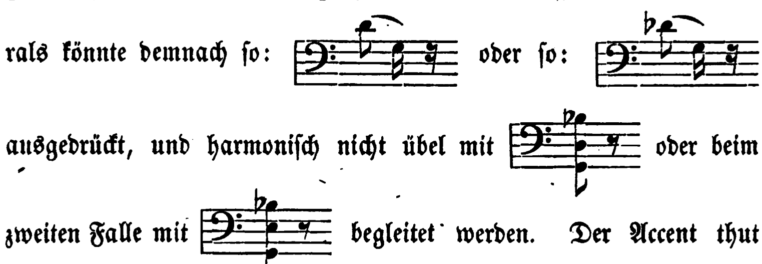


sondern viel lieber: … wobei die Septime b deshalb gut wirkt, weil sie gegen die Terz e als **übermäßige** Quarte ein **Auseinander** bildet, und also zu diesem überschwänglichen Ausdrucke noch besser paßt. Das fragende „Wie?“ würde im Sprachtone von unten hinaufgezogen werden, wie wenn es auf ergänzende Antwort wartete. Z. B. es verstand Jemand nicht ganz den Sinn einer Rede, und Erklärung verlangend streckt er unwillkürlich den Kopf (das empfangende Organ) vor und fragt: „wie?“ Sicher trifft eine übermäßige Quarte den Sprachton gut, denn dies Intervall **verlangt weiter**, (wozu die wissenschaftliche Begründung nahe liegt, jedoch hier nicht abgehandelt werden kann). Die entsprechende Harmonie dazu kann der A-dur Septaccord sein, so, daß auf dieses
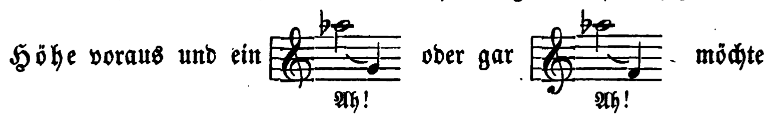


die muthmaßliche Antwort in dem Ton d, zu dur: … gesetzt werden könnte. — Ein anderes „Wie“, das weniger Frage als Ueberraschung ausspricht, wäre eher umgekehrt zu geben. Z. B. ein General hört von der Widersetzlichkeit seines Untergebenen. Ueberrascht tritt er mit dem Fuße den Boden, (unwillkürlich der Ausdruck des Gefühls seiner Gewalt und Festigkeit gegenüber einem Niederern) und ruft ein zorniges „Wie!“. Das Ausrufungszeichen sagt hier Alles, denn hier ists keine Frage mehr; der Gebieter hat vernommen, und — **weiß** genug, deshalb muß der Tonabschluß nicht nach Mehr verlangen, sondern abgeschlossen sein, so daß höch-

stens von Seiten des Ausrufenden ein Nachsatz zu erwarten stände. Ein Abschluß ist immer am treffendsten im Tonfalle sprachlich gegeben, wie wenn ich Etwas zur Erde werfe und damit eine Begrenzung, ein Nichtweitermöglich andeute. Das „Wie" des Generals könnte demnach so: oder so: ausgedrückt, und harmonisch nicht übel mit oder beim zweiten Falle mit begleitet werden.

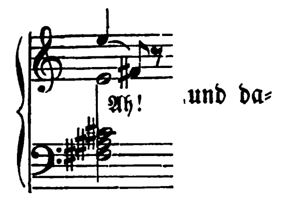


Der Accent thut außerdem das Seine: indem das fragende „Wie" gedehnt und langsam, das ausgerufene dagegen heftig angesetzt, und kurz, doch gleichsam lässig abgeschlossen vorzutragen wäre. Ersteres: weil sich der Fragende während seiner Frage wohl noch selbst auf das Gehörte besinnt. Letzteres: weil der hohe Herr überhaupt kurzab ist, und das Gefühl gegen den abwesenden Widersetzlichen an sich hält, — folglich karg mit dem Tone sein wird. Die äußerliche Aehnlichkeit dieses „Wie" mit dem „Ei" von vorhin liegt nur in den Noten fürs Auge, indem der nicht zu schildernde Vortrag vereint mit der Harmonie den Unterschied stark genug geben. — Zu den weiter oben angeführten Ausrufen fallen die Tonzeichen nach denselben Gesetzen aus: der Schmerzensschrei jener Braut würde durch ein tiefes Fallen des Tones, (die Ermattung, das Erliegen der Unglücklichen andeutend,) malbar sein. Der nothwendige Tonfall setzt aber Höhe voraus und ein oder gar möchte

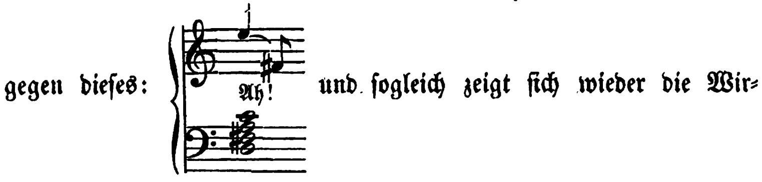


unter Umständen der Sängerin wie dem Hörer genug andeuten, zumal wenn die schneidende kleine None g as angewendet wird, wobei der Accord: harmonische Unterlage ist. Wie die große None Ueberschwänglichkeit malt, weil sie hoch über der (Octaven-) Grenze schwebt, — so malt die kleine None Druck, Pressung, weil sie dicht auf der Octave liegt. Die große None kann noch höher hinauf, die kleine muß fallen; so wills nicht

nur das Gefühl, sondern ein Naturgesetz, — Beides hängt ja innig zusammen. Der begrüßende Ausruf „Ah!" jener zärtlichen Mutter am Krankenbette des Kindes würde etwa mit [Notenbeispiel] wiederzugeben sein; die Harmonie fis-dur möchte da ziemlich matt sein, weil sie zu nahe, sogar sich aufdringend zwischen den Tönen des Ausrufs liegt. Man höre nur dieses:
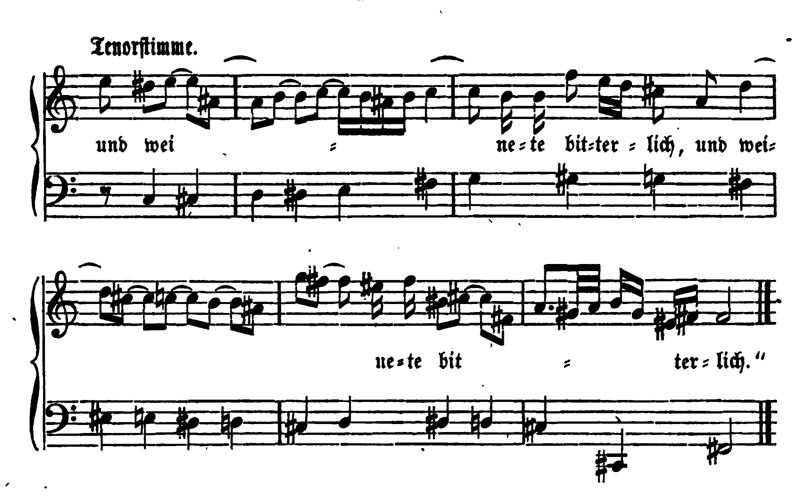


und dagegen dieses:



und sogleich zeigt sich wieder die Wirkung der großen None e/d, wie der übermäßigen Quarte fis/c. Dabei kommt die verminderte Quinte c/fis unten im Accorde nicht in Betracht, weil das fis der Melodie (oben) als Ausdruck der singenden Person den Hauptsinn in sich faßt und also vorzugsweise zu erwägen ist.

Dies Alles möchte wohl genug sein, um darzuthun, wie nothwendig die Harmonie zum Melodieausdrucke sei, und vorherrschendes Gefühl auch den Ton in größere Thätigkeit bringt; langgehaltene, anwachsende und abnehmende, so wie auch zwei und mehr Töne zu einer Silbe sind hiermit als in der Natur liegend begründet. Es geht dabei mit den Tönen wie mit den Worten: die Vielheit läßt sich auf die Einheit zurückführen, indem z. B. unter einer Reihe Schmucktöne immer einige Hauptsinntöne stecken. Die Musik hat wie die Sprache ihre Prosa und Poesie. So sagt man im gewöhnlichen Leben wohl: die Lerche singt. In dichterischer Sprache dagegen: die aufsteigende Lerche läßt in ätherblauer Luft ihre entzückenden Lieder erschallen. Ebenso ists mit den Tönen, nur allein das Nothwendige ist oft zu dürftig. Bis zum Malenden erhebt sich oft in Gefühlsschwelgereien der Ton, wie davon in Sebastian Bach's

Passionsmusik*) ein Beispiel ist, zwar etwas stark aufgetragen, doch sehr treffend: Petrus nämlich ging hinaus,
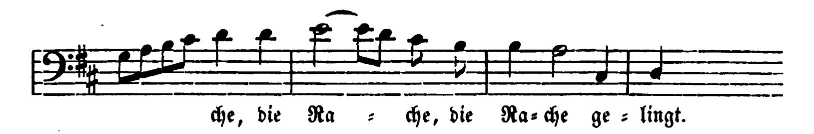


In diesen Tönen liegt trotz des durchblickenden altmodischen Styls ungemein tiefes Gefühl, fast zu viel, und der Sänger hat sich zu hüten, daß das Weinen des Mannes nicht zum weibischen Geflenne werde. Auch hier wirkt der begleitende Baß (wie fast immer bei Bach und Händel) ganz vortrefflich! oder wäre es nur eine persönliche Auffassung meinerseits, in den Tönen des Basses ein verborgenes Mitgefühl des Bedauerns zu vernehmen? Höre ich die Singstimme allein, so steht nur der geschilderte Petrus vor mir; höre ich den Baß dazu, so sehe ich auch stumme, mitleidig blickende Gestalten den Reuigen umstehen. Und so soll die Begleitung sein, sie soll nicht blos eine harmonische Tonfülle, eine materielle Unterlage sein, sondern darstellen helfen und die Individualität mit dem, was außer ihr ist, in Rapport setzen. In der Komposition der Singstimme ist die Subjektivität, in dem Instrumentalspiele die Ob=
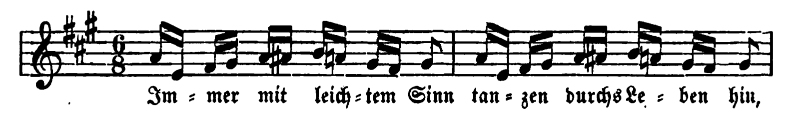
*) Wer über dies Kunstwerk tiefe Wahrheit und erschöpfende psychologische wie musikalisch = ästhetische Darstellung haben und dadurch sich wahrhaft bereichern will, der lese und studire das Werk: Johann Sebastian Bach's Matthäus=Passion, musikalisch = ästhetisch dargestellt von Johann Theodor Mosewius. Berlin bei Guttentag. Der hochverdiente Verfasser hat damit nicht nur Bach, sondern auch sich ein bleibendes Denkmal gesetzt.
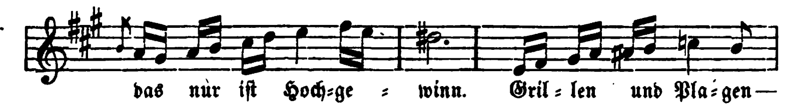
jektivität zu fassen, und Beides in ein schönes einiges Verhältniß zu bringen. Auf solche melodische Tonmalerei ist auch alle Koloratur zurückzuführen, und hier ist der Ort, auf dieselbe zurückzukommen. Die Koloratur ist ein nothwendiges, wohlberechtigtes Ausdrucksmittel im unendlich weiten Reiche musikalisch-möglicher Schilderung; doch ist dies Mittel so schändlich gemißbraucht wie kein anderes mehr, — denn Tollhäuslereien, wie oben gegebene und nachgewiesene Rossiniaden, liegen wohl kaum innerhalb der menschlichen Gefühls- und Ausdruckssphäre. Ich kann mir nur wenige Anlässe ausdenken, wo dergleichen anzuwenden wäre: z. B. in einer komischen Scene, in der etwa ein lustiger, oberflächlicher Charakter, wo möglich etwas närrisch, über lange Guirlanden und ähnliche Außendinge beschreibend sich ausläßt, und dazu sich der laufenden Koloratur (nämlich der Koloratur à la Rossini) als melodischer Tonmalerei bediente. — Ferner läßt sich rieselndes Wasser und dergleichen Außenwesen vielleicht „komisch" damit schildern, woran zu ersehen, daß die Koloratur, wie sie Rossini, Donizetti geben, nur zu Nebenzwecken, und behufs dieser streng genommen den Instrumenten zuertheilt, anzuwenden ist; — sie taugt vielleicht zum Koloriren der kleinen Staffagengegenstände eines größeren Bildes, dessen Hauptaktion jedoch bedeutend genug sein muß, um eben die „Staffagen" nur als solche erscheinen zu lassen. Alle wesentliche Koloratur ist, unterschieden von der Rossini'schen, seelischer Art, indem sie schildert, was im Menschen vorgeht; dazu ist freilich jenes Truthahngegurgel großer Bravoursängerinnen nicht tauglich. Eine rasche Tonfolge in leidenschaftlicher Erregung, wo es ist, als zucken Blitze des Zornes durch eine finster grollende Seele, macht eine ganz andere Art Malerei nöthig, die mit der oben bezeichneten Koloratur wenig oder nichts gemein hat. So ist z. B. die Arie des Kaspar am Schlusse des ersten Freischütz-Aktes mit einer Koloratur ausgestattet, (die sehr verschieden von der à la Rossini et Consorten ist,) in welcher sich ein wahres Schwelgen in dem Gefühle der Rache malt (nach meinem Gefühle aber etwas grotesk):
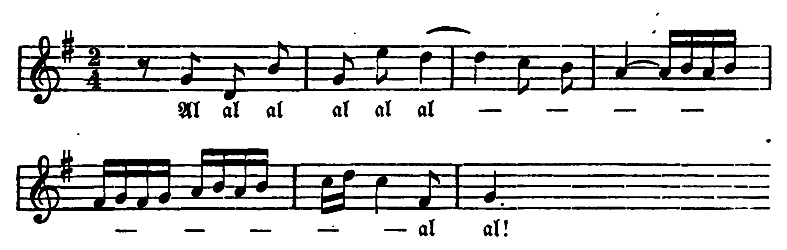




In derselben Oper singt (II. Akt) das immer heitere Aennchen in dem Terzett eine Koloratur, die sehr dem Textsinne entspricht:
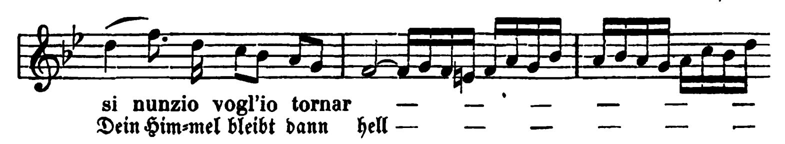


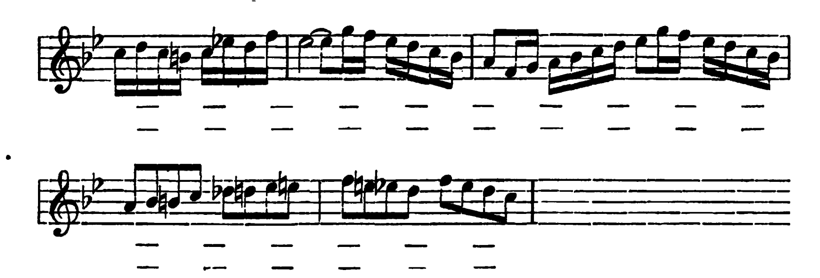


Wo es gilt, ein Trällern zu schildern, wie Fatime im Oberon am Schlusse der Arie: „Arabien, mein Heimathland" singt, da ists mit der Tonbewegung ungefähr, wie bei ausgelassener Lustigkeit mit der Gliederbewegung im Raume: der angeheiterte Naturmensch springt herum, blos — um zu springen. — Fatime singt:
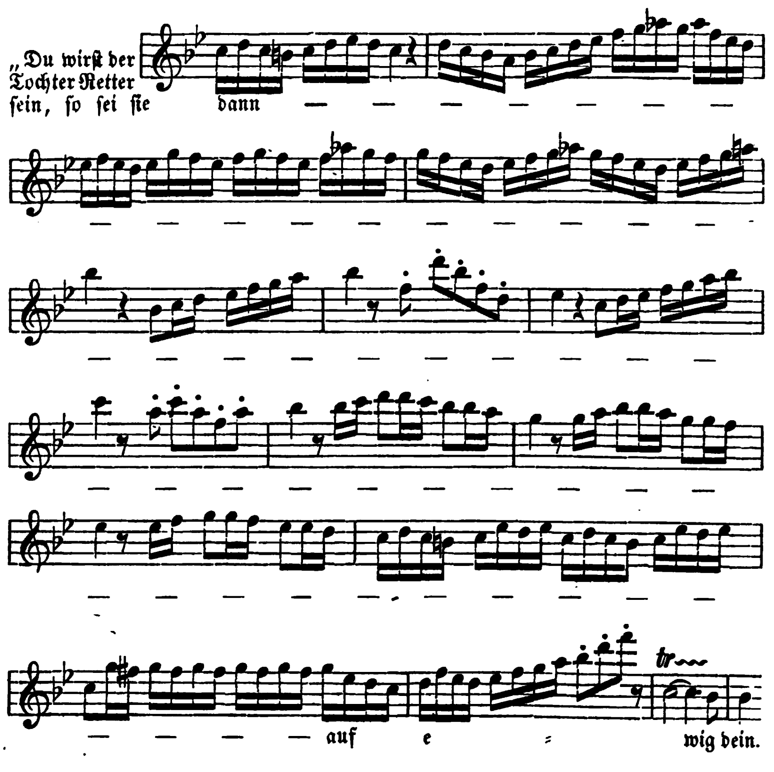


Allerlei Tonsprünge und sonstige ähnliche Ausdruckweisen sind immer eine Entfesselung des Tones aus Wortbanden. Nach der früheren Begründung und diesen Beispielen wird wohl Jeder das Wesen und die Bedeutung der Koloratur fühlen, mithin auch die Abgeschmacktheit der Koloratur des Don Octavio im Don Juan, in der schönen Arie: „Thränen vom Freund getrocknet" («Il mio tesoro intanto»), gleich einer Solfeggie:





wie in den Arien der Königin der Nacht (in der Zauberflöte), bei welchen man lebhaft an abgerichtete Vögel erinnert wird:



Wohl nur selten finden sich überhaupt Koloraturen, die sich durch Textworte rechtfertigen lassen, noch seltener solche, die absolut nothwendig sind. Die Koloratur ist also immer eine Tonschwelgerei, bald innern bald äußeren Zwecken dienend; am nichtswürdigsten ist sie aber dann, wenn sie nur um ihrer selbst, oder um der eiteln

Sängerschaft willen da ist. Die letzten zwei der obigen Beispiele scheinen mir derartige zu sein, wenigstens darf (zur Ehre Mozart's) nicht angenommen werden, er habe sie, so wie sie sind, für kunstwürdig gehalten. Mozart war zuweilen schwach, auch wohl leichtfertig, — das nimmt seiner Unsterblichkeit Nichts, er ist und bleibt das herrlichste Wunderkind der Tonmuse. Wie nun die Koloratur ihre Bedeutung durch einen mit ihr zu schildernden, vom gesungenen Texte ausgesprochenen Gegenstand (der Innen- oder Außenwelt) haben kann, so kann sie auch ohne ausgesprochenen Gegenstand existiren; die Ursache ist dann innen vorhanden, die Koloratur davon die Wirkung. Wer kennt nicht die heitere Stimmung, die oft über Einen kommt, man weiß nicht wie, und nicht warum?? „Ach ich bin heute so vergnügt" — sind Ausrufe, die man eben so oft hört wie: „ach ich bin heute so übel gelaunt!" In solcher Heiterkeit ohne bewußten Grund will sich das Herz Luft machen, kann aber natürlich zu etwas Unbewußtem Worte nicht finden; so drängt sich denn der Ton allein hervor, ohne Worte. Das Trällern auf dem ersten besten Vokale a oder i, auch wohl mit einem Anlaute, der den Rhythmus mehr schärft, la la, dia da u. s. w. entsteht so. Bei Naturvölkern, Bergbewohnern namentlich, deren genügsame Sinne die Sorge fern (die reine Naturfreude aber bei sich) halten, zeigt sich diese Tonschwelgerei ohne Worte so eingewurzelt, daß sie sogar eine bestimmtere Weise oder Form erhält. Das Jodeln ist so eine Art Tonschwelgerei, die noch durch ein von der klaren Gebirgsluft besonders gestimmtes Organ (Kehle und Fistel) eigenthümlich herausgebildet wird*). Ueberhaupt zeigt sich bei allem Volke der Tonausdruck in seinen Liedern oft überraschend, und der musikalische Psycholog muß sich hüten, auf diesem Gebiete übereilt absprechende Schlüsse zu ziehen. Die Naivetät bringt da unwillkürlich das Tiefgefühlteste und Tiefsinnigste zu Tage, zuweilen aber auch Burleskes; weil aber das Eine wie das Andere ein unmittelbarer Ausfluß der Natur ist, so gefällt auch alles Volksthümliche,

*) Da die Harmonieen: Tonika und Dominante (wie z. B. C und G, D und A-dur ꝛc.) ihres Quintenverhältnisses wegen in nächster Naturbeziehung mit einander stehen, so liegt darin auch der Grund, warum solche Natur- (Jodel-) gesänge sich vorwiegend auf dem Grunde solcher Harmonieen bewegen.

selbst dem (nicht verbildeten) Kunstkenner. Dieser steht dann wohl rathlos da und begreift nicht, wie ihm etwas so Närrisches gefallen kann; da muß man auf den Mutterwitz des Volks hinweisen, der kommt und überrascht, ohne daß es selbst davon weiß. Ich gedenke hier nämlich des Widerspruchs der Texte und Melodieen mancher Volkslieder. Ausgelebte, unzeitgemäße Texte wirft eine spätere Generation weg, wie ein Kind sein abgenutztes Spielzeug, das es zerbricht: vom Glockenspiele wird der Stiel abgedankt, die klingelnden Glöckchen aber klug-naiv allein behalten; gelegentlich findet sich dann wohl irgend ein Ding, das als neuer Stiel benutzt wird, obs das spanische Röhrchen des Papa, oder ein knospendes Reis, der Krückstock des lahmen Bettelmanns, der Hirtenstab des Schäfers oder der des Bischofs, (man denke nur an gewisse geistliche Lieder, — Choräle, deren Melodieen vom weltlichsten Ursprunge sind) — ob es ferner das Pritschholz des Narren oder das Scepter eines Königs ist: die Schelle wird daran gehängt, lustig geschüttelt, und — ei ei! ruft das Kind, vergnügt nach dem Takte springend. So auch greift das ewige Kind Volk nach dem ersten besten Verse, der ihm zufällig behagt, heftet die liebgewonnene Melodie daran, und siehe da, es rasselt und klingelt noch bunter wie am ersten Stecken, zur Freude des Volks, zum Stutzen des Künstlers. Alle Volksmelodieen ver- und entpuppen sich unaufhörlich: heute kriechende Raupe, morgen flatternder Schmetterling, bald Nacht- bald Tagfalter. Ich glaube, es giebt nur wenige Volkslieder, bei denen Text und Melodie noch die unveränderten ersten sind. Wo die Metamorphose noch nicht vor sich ging, wird es noch geschehen, wenn nicht das ganze Lied in seiner Urgestalt früher erstirbt wie andere. Man kann nur in wenig Fällen die Quelle eines alten Liedes auffinden; häufig stammen die Volkslieder aus alten Opern und andern großen Werken, in denen das Volk Melodieen findet, die sein eigenes Innere abspiegeln; es findet darin sich selbst, sein Fühlen, seine Ausdrucksweise, gewinnt die Melodie lieb, adoptirt sie, und flugs ist die Opernmelodie eine Volksmelodie, deren innere Kraft die Zeit bewähren wird. — Die Veränderungsliebe des Volks macht die Volkslieder keineswegs minder werth, es vergnügt sich an manchen bunten Tonweisen, wie an den bekannten Chromatropen; das Volk ist einmal so, und wie es ist, spiegelt sichs in seinen Liedern. Aus diesem Grunde läßt sich
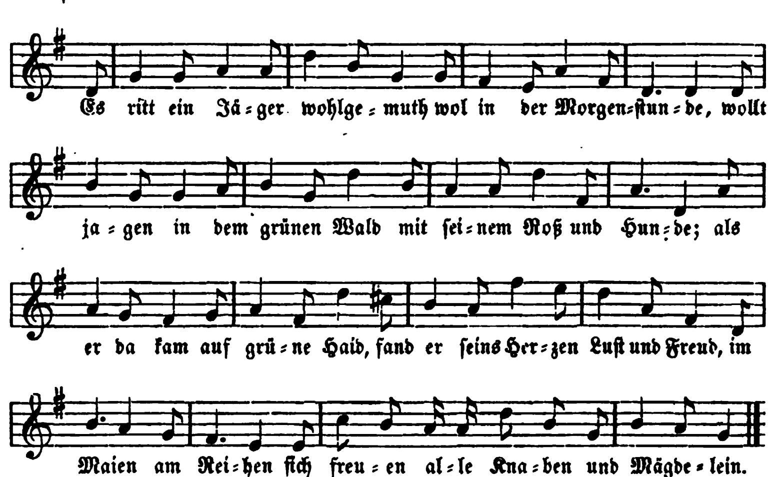
auch beim Volksliede oft die Melodie ohne großen Schaden vom Texte trennen, denn die Melodieen sprechen schon für sich allein, und haben oft gerade dadurch einen besonderen Reiz, daß sie den Hörenden anregen, zu der Tonweise die Wortweise ahnungsvoll zu finden. Im Gegentheil findet der gleiche Fall statt, denn aus Volkspoesieen tönt schon eine liebe Tonweise heraus, und oft wünscht wohl das Kind des Volkes, ein „Musikgestudirter" zu sein, um die selbst gefundene Melodie aufschreiben zu können. Welche Perlen bleiben da unentdeckt, ganze Melodieenperlenschnüre werden wir aus dem Volke ziehen, wenn erst die Zeit da ist, in der die bleichen Armenschulkinder, die pausbackigen Dorfbuben Noten schreiben lernen wie Buchstaben, frisch aus sich selbst heraus den Inhalt schöpfend. — Es wird dahin kommen, — wenn man erst so thätig auf das Gemüth, wie auf den Verstand der Jugend einwirkt. Was die Schule versäumt, sollen aber die Musiklehrer (die Gott Lob nicht nach Vorschrift irgend welcher „höheren Behörde" zu lehren brauchen) einbringen; und den Zöglingen die gemütherfrischende Kost der Volksmelodieen zu Theil werden lassen, statt ihnen fade Anfängereien und Tonbimmeleien zu geben, die nicht aus Herzensdrang von dem warmen Gefühle geschaffen, sondern zu äußeren (Unterrichts-) Zwecken schulmeisterlicherweise gemacht, „angefertigt" wurden. Die Produktion des Volks zeigt recht die innige Einheit der Sprache und Tonmelodie; sogar die Märchen in Prosa haben ihre herzige Melodie, die überall steckt in Wort und Sinn, und bei jedem Vokale herausdringen möchte, wie Blüthen aus Knospen. Heinrich Heine sagt ja auch:

> Aus alten Märchen winkt es
> hervor mit weißer Hand,
> da singt es und da klingt es
> von einem Zauberland.

Was Heine sagt, das haben die Gebrüder Grimm in ihren „Kinder- und Hausmärchen" wahr gemacht; so muß erzählt werden, wenn es klingen und singen soll. Wer es aber klingen und singen hören will im bloßen Worte, der lese in „des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano, da ist hervordrängendes Tonleben in allen Versen. Z. B.

Es ritt ein Jäger wohlgemuth
wol in der Morgenstunde,
wollt jagen in dem grünen Wald
mit seinem Roß und Hunde;
als er da kam auf grüne Haid,
fand er seins Herzen Lust und Freud;
im Maien am Reihen
sich freuen alle Knaben und Mägdelein.

Solche Verse sind deshalb nicht leicht schön zu lesen, weil sie gesungen sein wollen; gesprochen fehlt immer was daran. Fast sollte man dem gesangsinnigen Vorleser rathen, gleich frisch und frei dazu zu singen, wie es ihm die Wortverse eingeben, ohne zu suchen, wie so:



Es pflegt eine wohlanstehende Einfalt und Kunstlosigkeit zu sein, die solche, dem Wortverse frei entnommene Melodieen athmen; tiefes Sinnen und künstliches Ausarbeiten ist nicht da, sondern wo anders am Orte. — Nicht bloß die alten wandernden Barden und Minnesänger, nicht allein die späteren „Komponisten" von Balladen und Liedern, wie Zumsteg, Reichardt und Andere, sondern auch neuere und neueste Komponisten geben oft Melodieen, die sie (gewiß meist oder immer unwillkürlich) dem klingenden Wortverse entnahmen. Richard Wagner's Oper „Lohengrin" entnehme ich, ohne zu suchen, nur einige schlagende Beispiele, weil er bewußt der Sprache folgt, und seine Opern eben nach Gluck und Spontini wieder die ersten

sind, die dies Princip halten, und zwar reiner und consequenter als *alle Andern*.

Elsa in „Lohengrin".

Langsam.

Ein-sam in trü-ben Ta-gen hab' ich zu Gott ge-fleht, des

Herzens tiefstes Kla-gen er-goß ich im Ge-bet: da

acceller.

cresc.

drang aus meinem Stöhnen ein Laut so kla-ge-voll, der zu ge-

f f rit.

walt'gem Tö-nen weit in die Lüf-te schwoll, ich
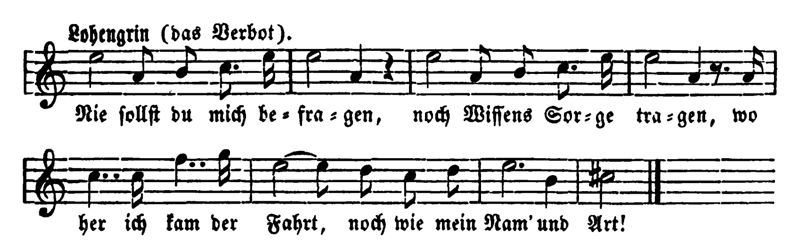
dim.

hört ihn fern hin hal-len, bis kaum mein Ohr er traf; mein

Langsam.
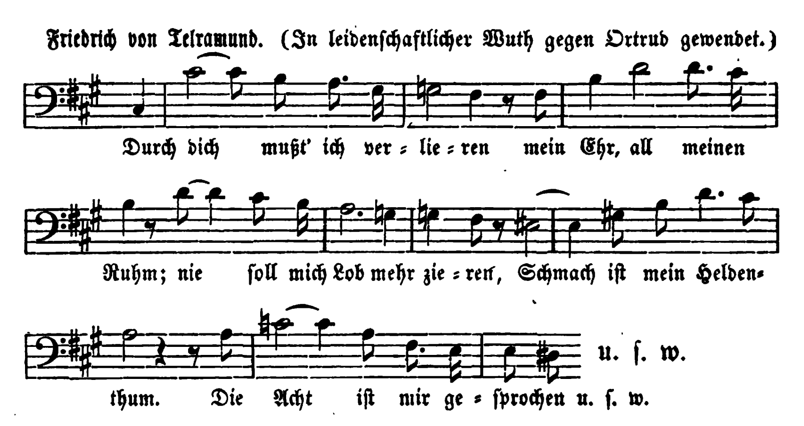
Aug' ist zu-ge-fal-len, ich sank in sü-ßen Schlaf.

Dies ist der Anfang von Elsa's Vision, die sie in sich versenkt, halb verzückt singt. Das Orchester gehört wesentlich dazu.
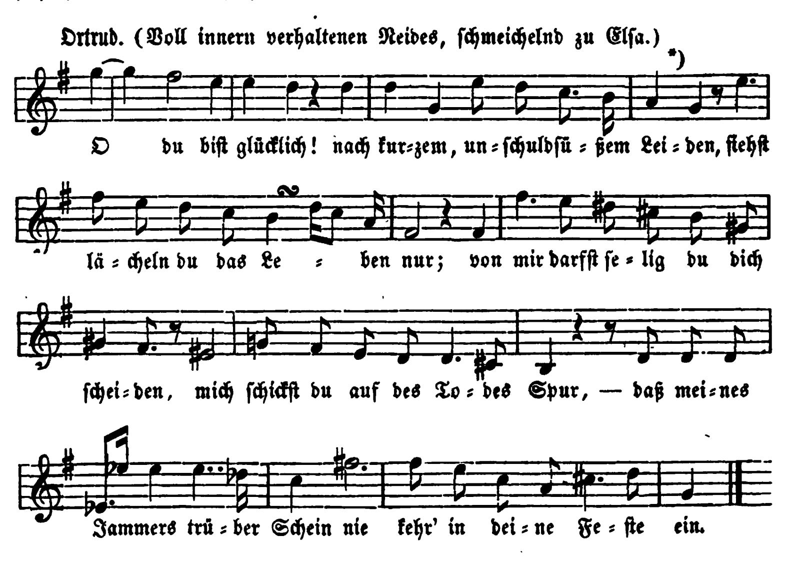


Das ist großartige Tonsprache! Das „noch" im dritten Takte mußte so betont werden, als hinweisend auf den zweiten Theil des Verbots.
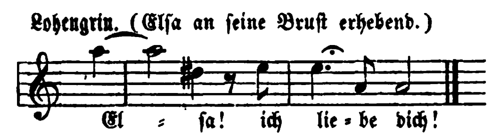
Die Worte „woher ich kam der Fahrt" hebt Wagner in solche Tonhöhe, weil sie den Hauptsinn enthalten. Das letzte Wort „Art" („Abkunft" bedeutend) mündet in Dur, die Göttlichkeit derselben schön bezeichnend.



Das Orchester malt hier herrlich: man fühlt, wie die heiße Leidenschaft Friedrich so erhitzt, daß er, dem Schwindel nahe, Alles um sich her taumeln sieht.

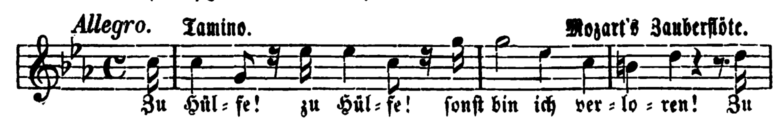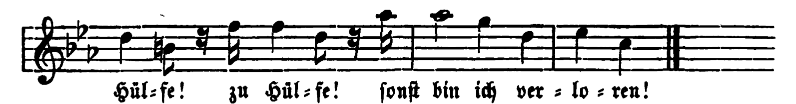


*) Der abschließende Tonfall auf dem Worte „Leiden" scheint hier ein Verstoß.



Da Richard Wagner's Reform der Oper, oder besser: die Umwandlung derselben zum „musikalischen Drama", im wesentlichen darauf beruht: die Musik gleichmäßig mit der Sprache nur als Mittel zu dem Hauptzwecke, dem Drama, anzuwenden, — so mußte die Tonsprache hier naturgemäß mit der Wortsprache eine engere Einheit halten. Bisher war es umgekehrt: das Drama war den Komponisten nur ein Mittel, effektvolle Musik zu machen! Das ist gerade so, wie wenn ein Dichter nur darum ein Drama dichtete, um schöne Verse, Worte zusammenzusetzen! — — —

Es sollen hier noch einige andere Opernbeispiele folgen, an die sich Bemerkungen verschiedener Art knüpfen. Solche Beispiele, die durchgehend reine, nackte Sprachmelodie geben, können sich nur selten finden, schon deshalb nicht, weil die Dichter wenig oder gar nicht die Melodie vorzubereiten verstehen, selbst nicht in solchen Dichtungen, die für Musik eigends gedichtet werden. Ueberhaupt ist es auch nicht nur nicht nöthig, die nackten (abgelauschten) Worttöne im Kunstwerke zu geben, sondern es wäre gradezu eine thörichte Beschränkung der Kunst und deren Mittel, wie der innern Begeisterung. Soll aber auch die Sprachmelodie in ihrer Nacktheit nicht gegeben werden, so ist sie doch allen wahren Gesanges einziger und ewiger Ursprung, Grund und Heimath. Alles, was hier über die Sprachmelodie gesagt wird, soll nur diese reine Wahrheit begründen, und damit sie in ein möglichst helles Licht gestellt werde, treibe ich die Beweisführung bis zur äußersten Spitze, dadurch, daß ich der Sprache ihre eingeborene Melodie (mit dem tonfühligen Ohre des Musikers) ablausche, und sie ungeschmückt herstelle, zeigend, wie sie sogar im Urzustande als die reine, wahrheitvolle imponiren muß. Sie muß selbst dem kühnsten Gesange immer zum Grunde liegen, und gehe die Empfindung noch so selbständig, nie darf sie aus dem Sprachgebiete entweichen.
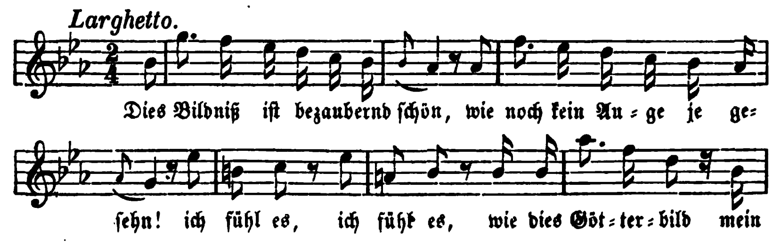




Hier ist der Ausruf fast unmittelbar der Sprache entnommen, tonmalend und wortgemäß zugleich. Der zweite und fünfte Takt ist nicht wort= sondern allein tonlich ausgedrückt, indem die Gefühlshöhe auf „verloren" gehörte. Dies ist einer der vielen Fälle, wo der Dichter den Komponisten zum Sünder macht, denn der Wortvers zwingt zuweilen zum Abweichen vom unmittelbaren Wortsinne, weil sonst eine höckrige Melodie hervorkäme, wie die gegebenen Wortmelodieen stellenweise auch zeigen. Die Stellung der Worte ist eine Hauptsache für den Dichter, ein Hauptsinnwort bloß auf die Länge (eines Versfußes) zu stellen, ist nicht ausreichend, sondern ein Hauptsinnwort muß symmetrisch zu andern Hauptsinnworten stehen. Die Gesetze der Metrik wären deshalb zu erweitern. Man sehe z. B. diese Strophe:

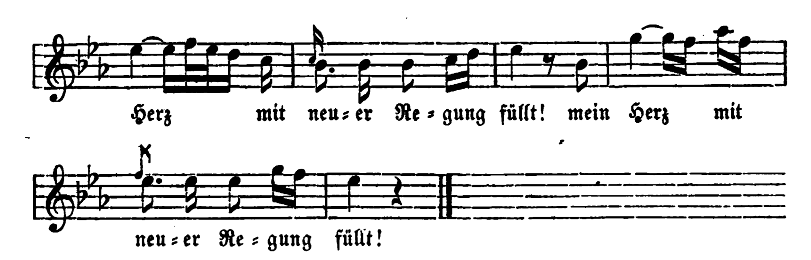
Dies Bildniß ist bezaubernd schön
Wie noch kein Auge je gesehen.

Die beiden zweiten Sylben bilden hier eine rhythmische Dissonanz, und Mozart, der ein zu feines Gefühl hatte, und gewiß das „noch" nicht deutete, wie man es allenfalls zu deuteln vermöchte, konnte doch unmöglich einem schlechten Schikanederschen Verse zu Liebe eine schlecht rhythmisirte Melodie geben! Besser passen die zwei folgenden Verse zu einander:
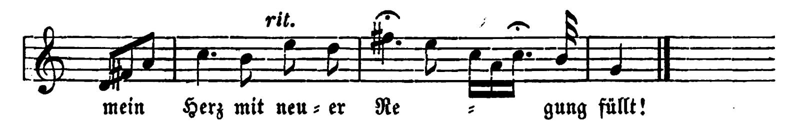
Ich fühl' es, wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.

Da kommt gleichmäßig Sinn mit Sinn zusammen: „fühl" und „Herz", — „Götterbild" und „Regung füllt". Wie wundervoll Mozart hier die Empfindung eines Menschen, wie eben dieser Tamino in diesem Stücke ist, darstellt, wer fühlte das nicht tief?:
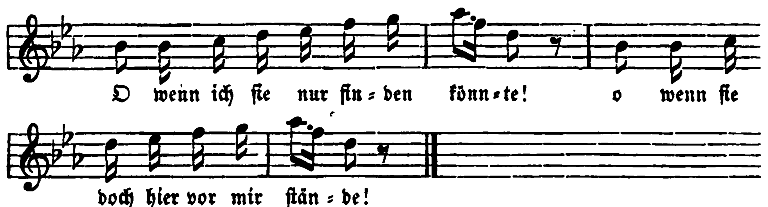




Die letzten drei Takte sind Lirumlarum, eine Melodieenredensart, die man damals oft anbrachte, so wie im gewöhnlichen Leben: „ich empfehle mich Ihnen, grüßen Sie Ihre Frau Mama!“ wir haben auch solche Floskeln, nur sind sie abgeschmackter; oder nicht? man höre sich doch nur diese abgefeimte Melodieenfratze an:
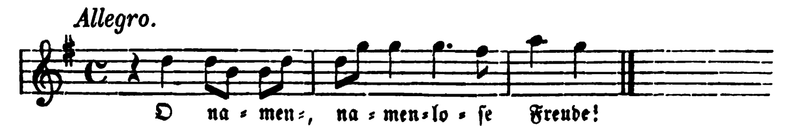


Das ist, als wenn man sagt: „Oh, ich bin ungeheuer enchantirt, Ew. Gnaden gnädige Frau die Hand küssen zu dürfen,“ und dabei denkt: „ei du alte Katze!“ Der Mozart war ehrlich, unsere Opernfabrikanten sind aber falsch, das weiß Gott! und kann man den Zeitgeist irgendwie ergründen, so ists in der Zeitmusik. Spätere Geschichtschreiber werden vielleicht so schlau sein und unsere Partituren durchstöbern, — dann aber wehe uns, man wird gewiß die Galläpfel aus der Tinte schmecken!

Der Anfang dieser Arie Tamino's giebt ein anschauliches Beispiel, wie oft der Gefühlszug eine ganze Wortreihe im Ausdrucke bestimmt. Die obigen Textworte würden, in einer Deklamation vorkommend, so gesprochen werden, wie es die Regel verlangt, nach welcher das Subject und Prädicat („Bildniß“ „bezaubernd“ oder: „schön“) hervorgehoben gesprochen werden müßten; — das wäre, den Satz an sich genommen, richtig; es wäre aber falsch, wenn man ihn im Zusammenhange mit der singenden Persönlichkeit und deren Individualität, sowie vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet. Es giebt im Seelenleben Gefühlsströmungen, die wie auf oder ab, oder wie im Kreise laufen, bald langsam, bald rasch. Oft ist dies so frappant, daß es körperlich zu fühlen ist, wie z. B. beim Gefühle des Grauens, wo es „durch Mark und Bein rieselt“.

So ein Gefühl kann man mit Worten bezeichnen, mit Tönen malen; weil es da aber vorwiegend ein Gefühl zu schildern gilt, sind die Worte nur mehr ein begrifflicher Anhalt; so darf denn der Gefühlsstrom auch vorwiegend tonlich versinnlicht werden, doch wohlgemerkt: ohne auch nur ein einziges Wort zu beleidigen dadurch, daß es widersinnig betont würde. Man denke sich einen Unglücklichen, der am Seeufer oder vor Feuerflammen steht, und sein Kind umkommen sieht. Er ringt die Hände und ruft im hohen Tonansatze anfangend, aber tief abfallend aus: „gerechter Gott! mein einziges Kind ist nun dahin! o mein Kind, mein Kind!" Zuletzt kaum hörbar wirds, und der Gesang müßte hier im Tonfalle sein. So auch Tamino, — das Gefühl faßt ihn, hebt ihn erst hoch auf, und zieht dann, wie die durch seinen Körper rieselnde sanfte Liebeswärme, hinab. Wer für den eigenen Zauber eines solchen Tonfalles ein entzückendes Bild fürs Auge haben will, der sehe Correggio's Meisterwerk, Jo vom Jupiter als Wolke umarmt. Könnte hier Jo singen, ihre Töne würden abwärts fallen.



Das ist der Gegensatz zum Vorigen; hier spricht sich Sehnsucht bis zur Strebsamkeit aus, und — bergan geht der Tonzug, trotz der Sinnworte „finden" und „vor mir". Das ist eben so natürlich als fein von Mozart durchgefühlt. Wer kennt nicht das sichtbare Aufsteigen der verklärten Liebe, Rafael's (sixtinische) Madonna? das ist das rechte Empor eines beseligten und beseligenden Tonzuges. Ich kenne noch einen anderen Tonflug, der die Liebesfreude bis zur Ekstase ausdrückt, das ist Beethoven's Fidelio = Leonore, das Weib der Liebe bis übers Grab hinaus; ich glaube Mozart, der herrlichste Sänger der Liebe, hätte nicht solche Töne gehabt.
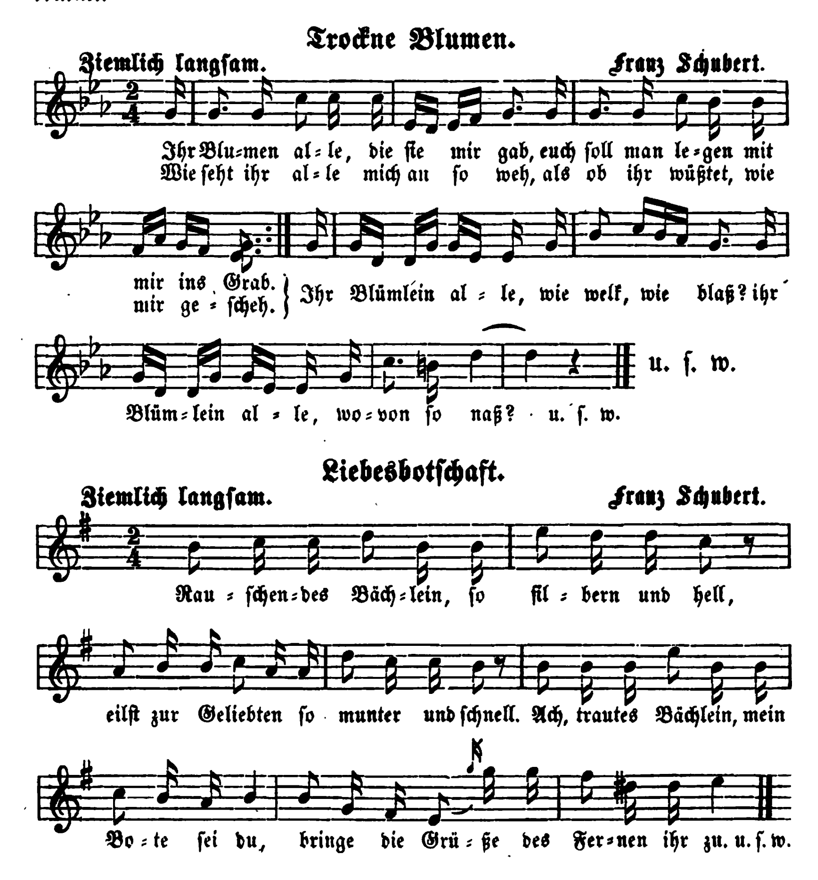


Diese Töne erfassen tief, und so stark, daß eine Art von Muth dazu erforderlich ist, sich der Scene (Fidelio II. Akt) hinzugeben.

Wortgemäße und zugleich leidenschaftmalende Deklamation des Gesanges findet sich viel in Heinrich Marschner's Opern; nur pflegt dabei das Orchester so dicht voll gepackt zu sein, daß der Singende sich befinden muß wie eine Nußschale in wogender Brandung. Das Orchester! ja, das ist so recht ein Tummelplatz geworden des specifischen Musikers im dramatisch-musikalischen Komponisten, und consequent geht diese traurige Erscheinung aus den ungeheuren Fortschritten der Instrumentalkunst hervor, die ja im Orchester, daselbst eine Concentration findend, ihre Apotheose feiert. Die Virtuosität, deren geschichtlicher Gang mit Interesse zu verfolgen ist, hatte dem Menschengesange einen tödtlichen Schlag versetzt, alle Bande der Natur zersprengt, und im Gesange selbst den Ungesang gebracht. Die Instrumente an sich erhielten unter den Fingern der Virtuosen eine Art persönlicher Bedeutung, die Anfangs noch von dem Zwecke, schöne Musik zu machen, bestimmt wurde. Domenico Scarlatti, Jomelli, Viotti, die Bachs, Mozart, Rhode, Romberg, Clementi, Field bilden eine Gruppe, die theils in der reinen Musik lebte und wurzelte, theils auch schon überleitet in den falschen Grundsatz des Solospiels: die spielende Person und das Instrument leuchten zu lassen, wozu die Musik das Mittel werden mußte dadurch, daß ihr das Genick verdreht und die Seele aus dem Leibe gerissen wurde. Dem so verunstalteten, ja später noch geschändeten Musikleibe — dem Ton- und Kompositionsapparat, — wurde nun eine andere „Seele" eingeblasen, eingestrichen, eingepaukt: die Seele des Instruments, durch den kalten Hauch des Virtuosen. Bei Manchen war immer noch ein gutes Theil Musikseele darin geblieben, Hummel's, Spohr's und Anderer echter Virtuosen Leistungen waren Oasen in der Wüste, die auch ihre ewigen Pyramiden besitzt in den Virtuosengeistern Paganini, Lißt; Männer, die den ganzen Inhalt der Virtuosität repräsentiren in ihren Irrwegen und Lichtregionen, ihren Schlacken- und Goldschachten. In ihnen fand die Virtuosität ihre Spitze, um wieder abzuleiten auf den natürlichen Kunstboden; mit diesen Männern (die ihre Karrikaturbilder in tausenden von langhaarigen und langfingerigen Paukern und Quikern sahen) gehen noch Männer wie Chopin, Adolf Henselt, Ernst u. A. als Leiter der Virtuosität in die neue Aera.

Gluck und Spontini seien nach den hier gegebenen Opernbeispielen nur namentlich angeführt, nicht in Noten, weil diese Männer nicht in deutscher Sprache komponirten, und diese hier gerade in Betracht kommt, wenn schon das Princip der Versmelodie natürlich auf jede Sprache anwendbar ist.
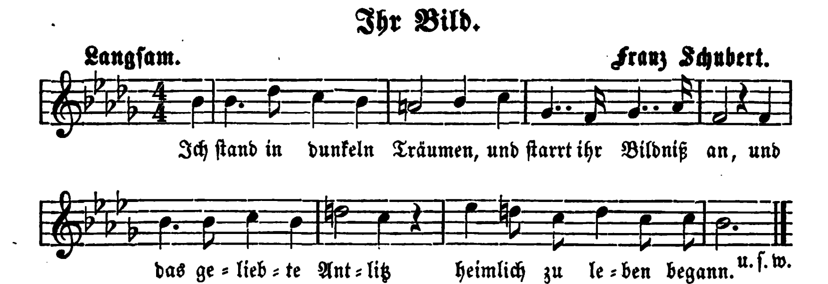
Aus der deutschen (Kunst-) Liederliteratur führe ich hier einige Fragmente an, die darthun, wie die (frei producirte) Melodie der Sprache zugleich die Gesammtstimmung der Dichtung in schöner Weise giebt, und — hier und da auch „schöne Melodie" im absoluten Sinne ist. In solchen Gesängen fügt sich Melodie und Wort in so schöner Freiheit in einander, daß mit der sinngemäßen Deklamation auch die allgemeine Stimmung schlagend zur Darstellung kommt.



Da ist kein Wort, das auf Kosten absoluter Melodie leidet. Abgelauschte Sprachmelodie ist dies nicht, sondern frei gefühlte, unbewußt im innigsten Zusammenhange mit der Sprachmelodie stehend. Wie schön schließt sich da die Melodie in jeder Ton-Hebung und Senkung der Dichtung an!

Ebenso auch dieses folgende Beispiel:

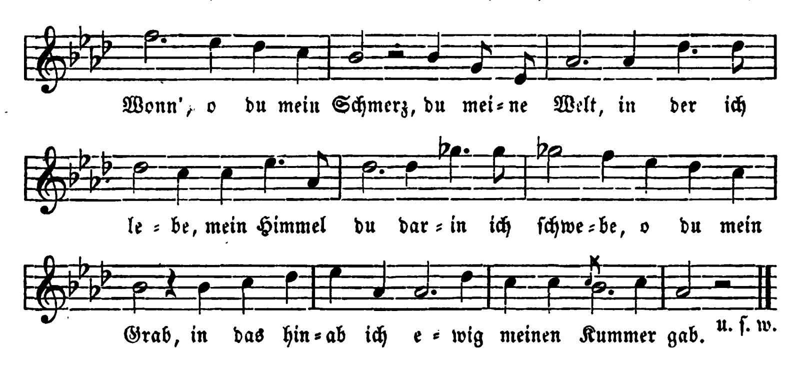
Ihr Bild.



Hier ist nicht allein im Anfange das Stehende der Stimmung gemalt, sondern auch durch den Wechsel der Tonlage im dritten Takte der Sinn der Dichtung, man möchte sagen, dem Ohre anschaulich gezeichnet: man sieht beim Hören die trauernde Gestalt des Starrenden, und in den letzten vier Takten fühlt man, wie ihm während seiner bewältigenden Vision das Herz schmilzt. Dies ist ein Meisterlied Schuberts, — mit der Begleitung zusammen betrachtet. Und nun ein neueres Lied, ein Lied, das wie vom Himmel gefallen ist und allein hinreicht, um einen von Gott gestempelten Genius beseelten Tonlebens erkennen zu lassen. Man sehe das erste Lied in Robert Schumann's „Myrten", und erhebe sich daran. So singt hochbegeisterte Liebe in schönster Ueberschwänglichkeit, die hier so herrlich in Tönen gemalt ist, daß der zäheste Kritiker davon ergriffen zum musikalischen Laien, — zum fühlenden Menschen werden muß. Wort und Ton feiern hier ihre Vermählung, und wäre ich ein Sänger, ich möchte mich zu Tode daran singen!

Widmung.
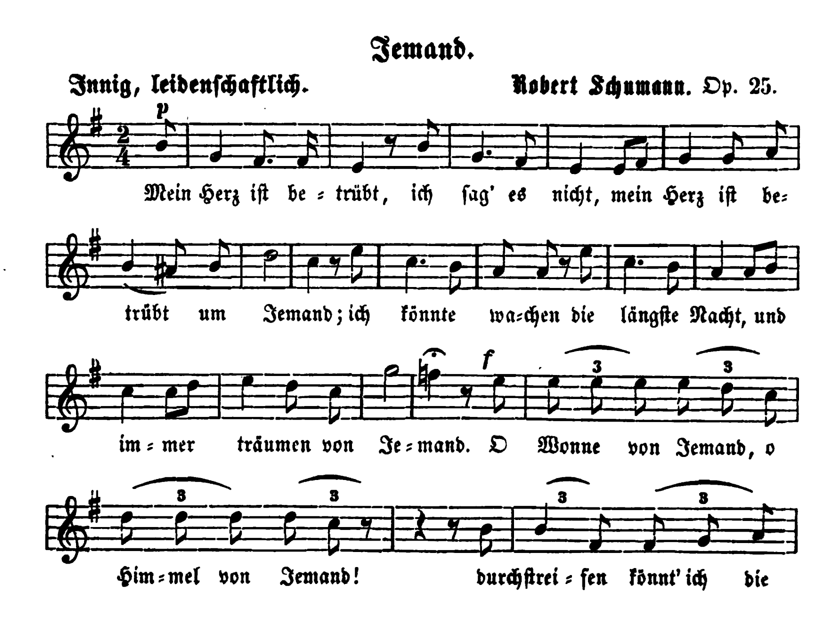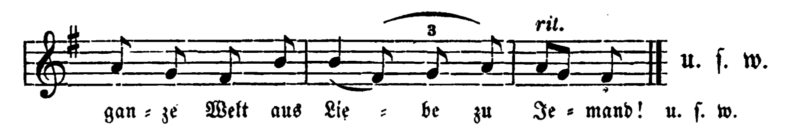




Der übrige Theil des Liedes, namentlich der wunderschöne Mittelsatz: „Du bist die Ruh" ist von gleich hochherrlicher Wirkung, so daß man nicht satt im Hören werden kann. Nur einer edeln Seele entsprossen solche Töne, die mit der Begleitung erst recht zum Leben kommen. Von entgegengesetzter Stimmung ist das folgende Lied, in welchem sich Wort und Ton ebenfalls schön paart. Die Töne geben hier die Stimmung so bestimmt, daß sie sich bis zur Anschauung erhebt, denn — man höre doch nur, wie die liebende Naivetät traurig das Köpfchen senkt, und — ihn wieder emporwirft im Denken und Fühlen ihres „Jemand".

Jemand.
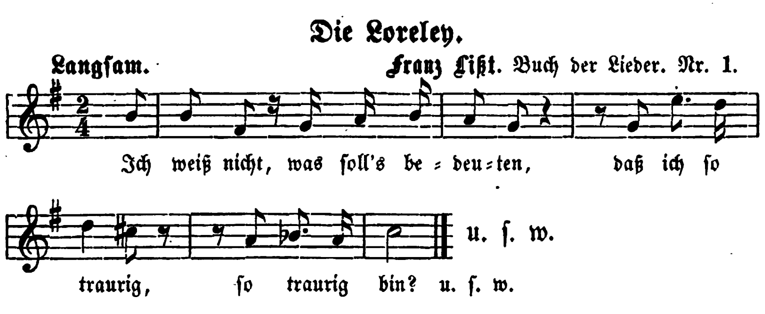
Innig, leidenschaftlich. **Robert Schumann.** Op. 25.
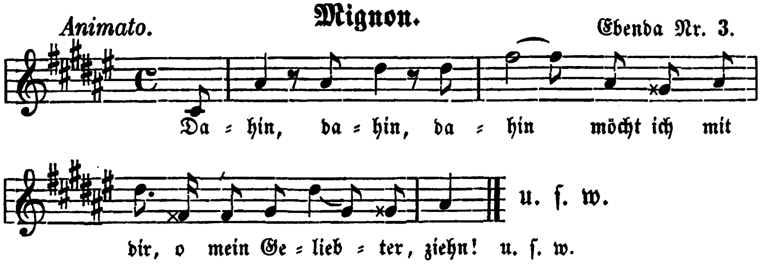




Der Anfang ist recht bezeichnend im Schildern des Insichhineinsprechens; auch die Tonart E moll scheint ein sympathetisches Etwas dazu in sich zu fassen, denn man betrachte nur folgende Strophe, die dem Vorigen in dieser Beziehung treffend gegenüber steht:

Die Loreley.
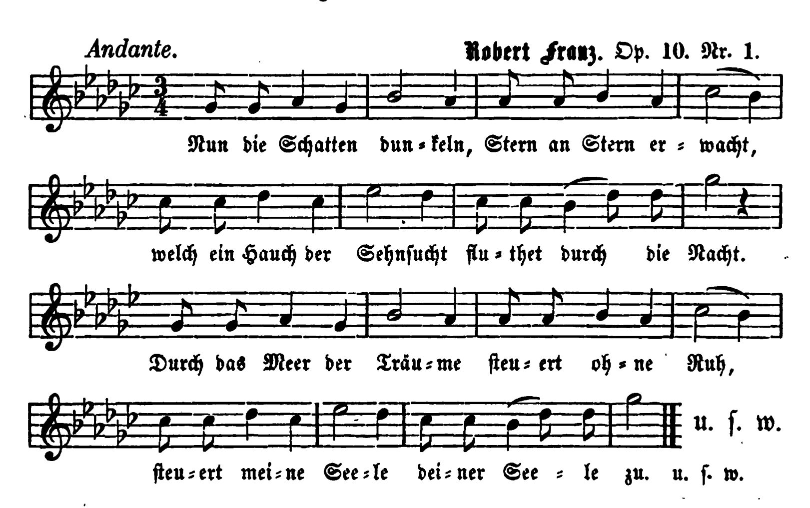


Da malt sich das innere Suchen nach Wort= und Tonausdruck sehr gut, auch ist das dramatische Element der Ballade hier schon im Ansatze zu bemerken.

Mignon.



Dies ist das Gegenstück dazu: dort das echt Heinesche „Ich=weiß=nicht=was?" und hier die plastische echt Goethe'sche Bestimmtheit. Dies „dahin" ist in zweierlei Betonung aufzufassen: da=hin, oder da=hin. Im ersten Falle liegt darunter der Sinn: „nirgend sonst wo hin in der Welt!", im zweiten: „fort, — fort von hier!" Beides ist richtig; wie Lißt das zweite gab, fühle ich beim Lesen stets im Sinne des da=hin. — In diesen wenigen Tönen zu dem einen Worte „dahin" spiegelt sich der ganze Genius Franz Lißt's, und ich möchte glauben, man hätte schon vor Jahren eine treffende Prophe=
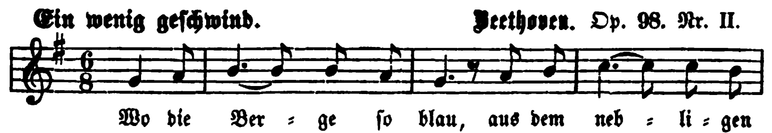
zeihung darauf gründen können. Lißt ist Mann der That, er muß handeln, vorwärts; — und wie vorwärts! nicht sachte in Windungen, wie eine Spohr'sche Mittelstimme, sondern im kühnen Fluge, wie die Beethoven'schen C moll-Allegro — mit Dur-Schluß, — denn: Lißt fliegt nicht, um zu sinken, sondern um endlich zu gelangen dahin, dahin, — wo die Doppelpalmen blühn. Lißt, nun, — wie konnte Er anders singen als: „dahin, dahin!" . . .?
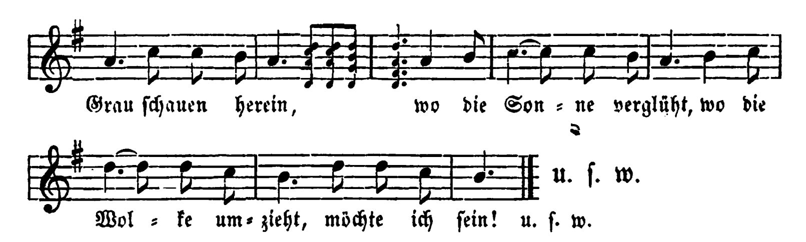


Hier zeigt sich der seltene Fall, wo zwei verschiedene Strophen zu einer Melodie aufs Beste passen, und dabei immer Wort und Ton in Eintracht bleiben. Sehr schön ist hier der Wechsel der Harmoniefarben im Gegensatze der ersten vier und der folgenden vier Takte, wo der „Hauch der Sehnsucht" auf dem Ces-dur Sextaccorde sich erhebt.
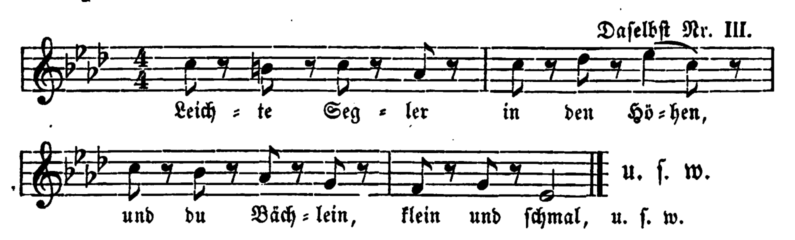
In den folgenden Fragmenten aus Beethoven's Liederkreis sind die schönsten Wort-Tongestaltungen zu erkennen, so tief-innig empfunden, so durch eigenen Drang hervorquellend, daß sich das Herz daran erlabt.







Die Steigerung ist hier so wahr, wie sie wohl Jeder in eigener, klopfender Brust schon erlebte.
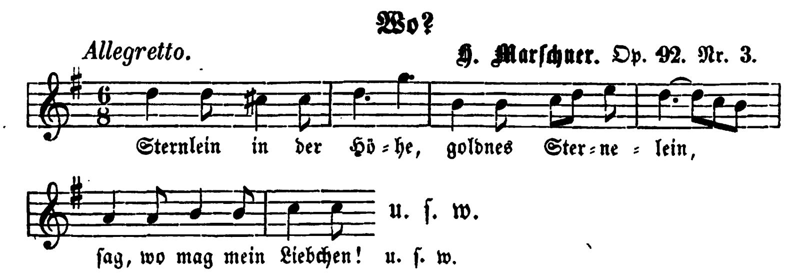


Hier malt der Ton nicht nur als Ton den Gefühlssinn der Dichtung, sondern auch durch die Form physischen **Hauches**, der hier kurzab, gleichsam flockenartig ausgestoßen wird, wodurch das Luftig=leichte, Schwebende der fliegenden „Segler in den Höhen" anschaulich gemacht wird. Ein vollgehaltener Ton würde da zu körperlich, zu schwerfällig zum Malen sein.



Wie treu, wie herzlich meinen es diese Töne! Das ist der eindringende, warme und erwärmende Blick jener klarblauen Augen, die wahrer sprechen als Eidschwüre.

Wo?



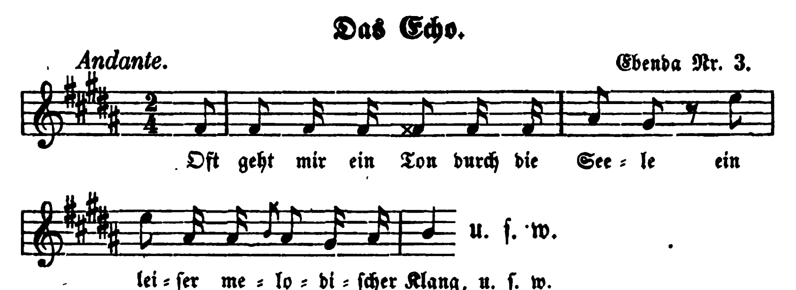
Dies ist ein Beispiel, wo der Ton **malt**, und — dafür das Wort um Verzeihung zu bitten hat. Das Wort „Höhe" giebt Marschner hier so zu sagen: „im Aufblicken" von unten nach oben; es ist Sache des Sängers, den ersten Ton breit und voll, den zweiten zart, luftig zu singen, **dann** erst ist die Malerei fertig, und — die Deklamation **nicht** falsch. — Wie zuweilen ein sonst dem Hauptworte untergeordnetes Wort **vor** diesem betont gegeben werden kann, zeigt diese Melodie:



Die gebrochene Blume.
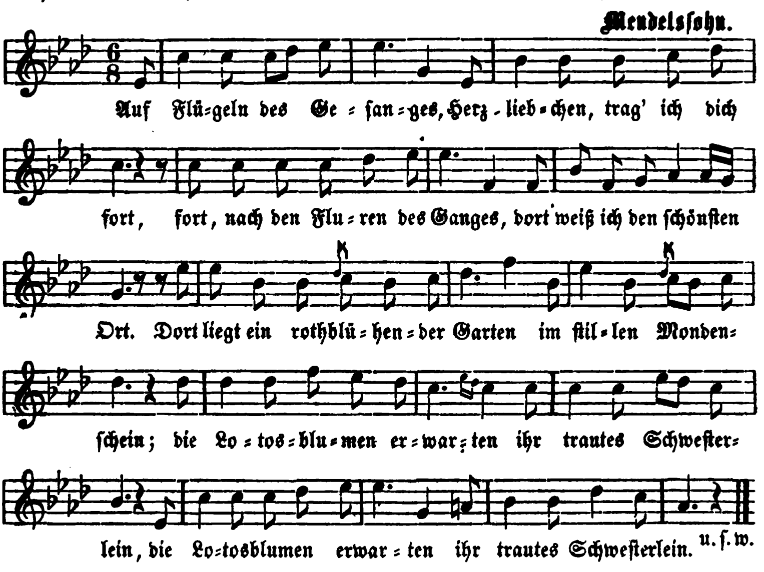


Wie hier im ersten Takte das „an" nicht sinngemäß, so ist dagegen „**mein** Lieb" sehr schön wahr ausgedrückt; das ist der sprachgemäße hingebende Tonausdruck bittender Liebe, die ja eben in dem „**mein!**" so beseligt schwelgt. Die Harmonieen G dur, H moll sind hier trefflich tonmalend angebracht. Auch das „noch" ist hier sprachlich richtig hervorgehoben und bildet ein melodisch symmetrisches Verhältniß zum Bau des vorigen Taktes.



Der erste Takt malt hier jenes wonnige, wehende Ziehen, wovon das Herz des Liebenden durchdrungen, angeschwellt wird. Das Doppel=fis als übermäßige Quinte der Harmonie H dur ist dabei wirksam, und seine Nothwendigkeit mathematisch=psychologisch beweisbar.

Eine edle Melodie, welche schön als Melodie in absoluter Bedeutung und zugleich fast ganz strenge Wortmelodie ist, findet sich

in den Mendelssohn'schen Liedern. Anmuthend im hohen Grade, wird sie noch gehoben durch eine Begleitung, die (scheinbar unbeabsichtigt vom Komponisten) den Wellenschlag des auf Gesangesflügeln durchsegelten Aethers ahnen läßt. (Lißt führte diese Malerei in seiner wunderschönen Uebertragung dieses Liedes für Piano allein noch weiter aus.)
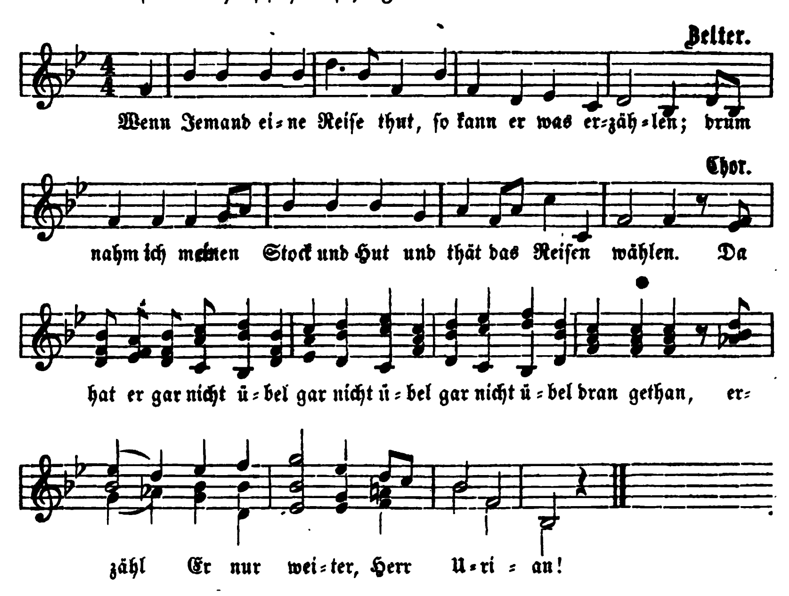


Solche Melodieen, die unbeabsichtigt treuer Wortausdruck sind, bemerkt man nicht leicht, denn über das vollkommen Harmonische grübelt man nicht nach; man nimmt es entgegen, genießt es mit Wonne, und denkt nicht an Kritik; — diese drängt sich naturgemäß nur da hervor — wo es eben zu kritisiren giebt, — da aber auch unmittelbar als Nothwendigkeit. — Unter allen Mendelssohn'schen Kompositionen bietet jedenfalls die Musik zur Antigone des Sophokles die getreueste Sprachmelodie; die nothwendig deklamatorische Weise dieser Musik gab die natürliche Veranlassung dazu.



Dies ist der Anfang von Hieronymus Truhn's Liede „Scheiden, Leiden"; ich erkenne darin eine treue Versmelodie, das heißt
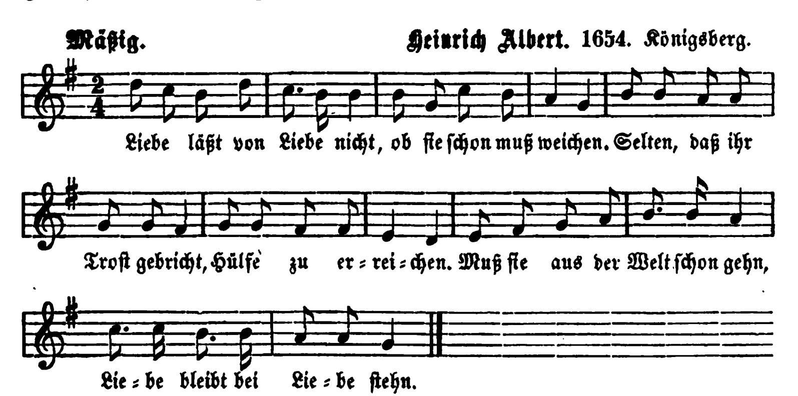
eine solche, wie sie sich zeigen würde, wenn man die Worttöne eines guten Deklamators notirte. Das Lied enthält noch mehrere solche melodische Momente, schleicht aber in die Phrase über; denn wie die Sprache, hat auch consequent die Melodie ihre Phrase und eine leider allzureiche Phraseologie, welche wie eine große See mit magnetischer Gewalt die selbständig auslaufenden Strömungen der Individualität an sich zieht. Nichts ist bei Gesangkompositionen dabei ein sichererer Halt gegen unselbständiges Nachgeben, als der Tonlaut der gut declamirten Worte, deren Melodie nicht so ungenießbar ist, wie Viele, die sie nicht kennen, wohl denken mögen. — Daß solche Melodieen, die sich gut mit dem Wortverse stellen, am ehesten volksthümlich werden, ist leicht faßlich, man braucht nur neben der Kunst-Liederliteratur auch die Volks-Liederliteratur zu prüfen.

Hier zuerst ein Lied, dessen ganzer Grundton den mit sich einigen Mann hinstellt, den Mann, der nicht anders als „flugs" handelt, und dabei sein Schnippchen schlägt.

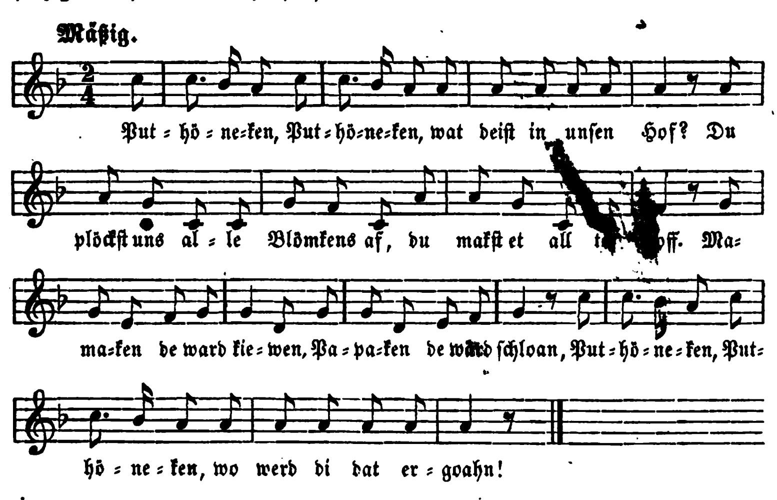


Wer sieht hier nicht, was die Zuhörer des Sängers gewiß innerlich sehen: Herrn Urian, mit Ränzel und Reisekammaschen angethan, ein fixer, draller Mann, den Wanderstab derbe auffetzend, vergnügt fürbaß gehend. Wer sieht aber nicht zugleich noch einen andern

Mann, so ähnlich dem Herrn Urian, — wer sieht nicht auch Maurermeister=Musikdirektor Zelter in schattenhaften Umrissen? Zelter, der nicht weniger fix, derbe (und wie!) drall und flugs war!



Das ist schlichte Fühlweise, wahr gemeint, wenn auch ohne poetischen Aufschwung; echt bürgerlich=gut, häuslich beschränkt, aber herzig durch und durch ist hier Wort und Ton vereint.

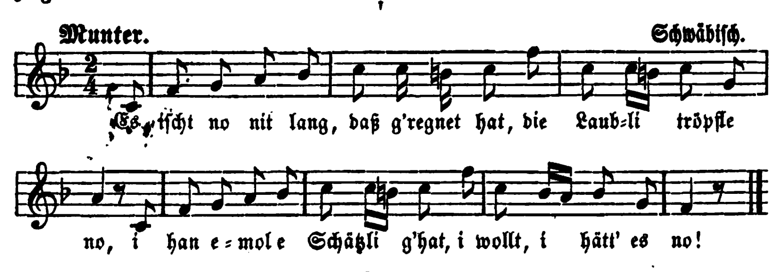


(Siehe: Volkslieder für Pianoforte arrangirt von H. Truhn. Berlin. Schlesinger.)

Ist dies nicht ein scharmantes Liedchen? Kann es eine liebere Personage geben wie dies Puthöneken? — Keine italienische Opernheldin kann so warme Theilnahme verdienen wie das Puthöneken, das so gemüthlich emsig botanisirt, und so bedenklich darob kritisirt

wird. — Kindliche Treuherzigkeit der reinsten Art lebt in solchen goldigen „Kindereien", die, so komisch-ernst hervorgebracht, den unbedingten Glauben als eine Sache vorauszusetzen scheinen, die sich von selbst versteht. Wohl möcht ich wissen, obs auch andern ergeht wie mir, der ich immer (von früher Jugend auf) in allen recht bestimmten Melodieen, die mich persönlich besonders ansprechen, eine bestimmte Gesichts-Physiognomie finde. Wär ich ein Maler, ich hätte schon ein ganzes Album voll „Melodieengesichter" fertig, und machte täglich neue.
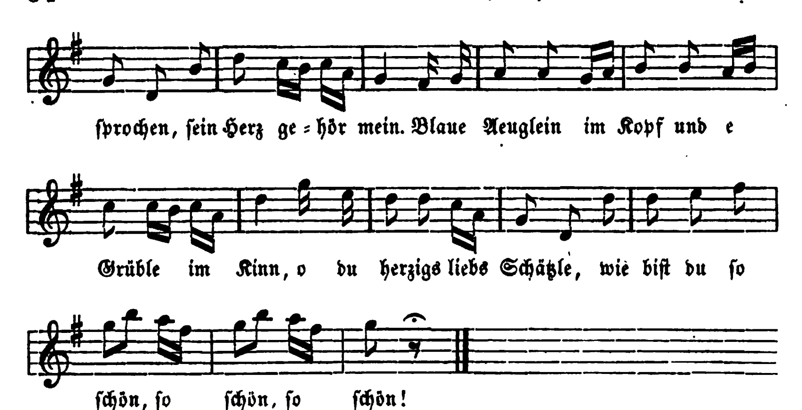
Die Volks-Tanzmelodie befreit sich am leichtesten von dem Worte, mit und aus dem sie ursprünglich entstand. Die Glieder brauchen nicht Worte und Begriffe, sondern nur Rhythmus, der allein dem empfangenden Ohre zu trocken und dürftig ist, weßhalb es den flüssigen Ton, den Tonsinn der Melodie als Hülle dazu nimmt: der Rhythmus ist das Skelett, der Ton das Fleisch, das von der Tonfolge, der Melodie, seine schöne äußere Form erhält. Gar viele Tanzmelodieen waren früher Tanzlieder; es entwickelt sich da eines aus dem andern, ganz nach der naiven Laune des Volks. Stückchen wie die folgenden sind derartige Liedlein, die sicher früher Tänze waren oder später noch werden; der dralle Rhythmus zeigts an.



Allerliebstes Stückchen! Schnippisch-nettes schwäbisches Bauerndirndl, wie wendest und drehst du dich so keck, als ob rothe Wangen und Lippen ewig dauerten!

Aber nun dies:





Dies Lied ist doch die springende Freundlichkeit selbst! Gott, das Glück über das „Schätzle"! Ja ja, rothe Wangen und Lippen, sie sind wohl ewig, denn von Adam bis heute sind sie noch nie all geworden!

Zu etwa vorhandenen wortlosen Melodieen werden zuweilen Worte geschaffen, und es ist interessant, zu finden, wie manchmal die Worte nur um der Worte, nicht um des innern Sinnes willen hinzugesetzt werden. Theils entstehen solche Verslein in der Kinderwelt, theils wandern sie aus der großen in die kleine hinüber. Was im Trällern und Jodeln die Lust im Tone, das Tonschwelgen ist, das findet man auch in der Sprache als Lust am klingenden Wortreime, wie deren „Weikert's Kindergärtlein, ein Buch für Mütter" (Hanau bei König 1841) in bunter Menge enthält; z. B.

Ene, bene, dunke, funke,
rabe, schabe, dippe, dappe,
Käse, nappe, ulle, bulle, ros.
Ib, ab, aus:
Du liegst draus.

Ebenso auch:

Ene, mene, mone, mei,
paster, lone, bone, strei,
ere, frue, herke, perke,
wi, wa, wu, weg.

So wird unter Kindern „abgezählt", wenns Hasche= (Kriegen=) Spielen gilt.
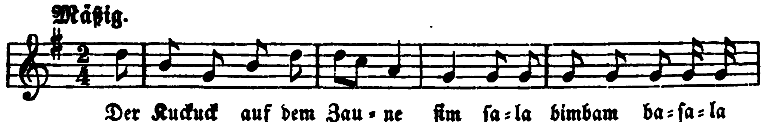
Ma, mi, meh, weiß ist der Schnee;
ma, mi, meh, grün ist der Klee;
ma, mi, meh, tief ist die See.

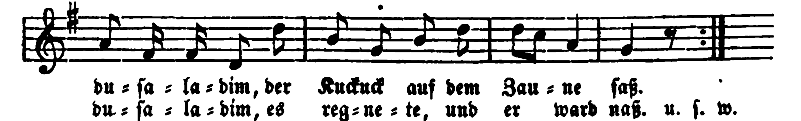
Ma, mi, muh, so hör' mir zu;
me, mo, muh, am Fuß ist der Schuh;
me, mo, muh, Milch giebt die Kuh.

Sam, sim, sum, die Gans, die ist dumm;
sam, sim, sum, die Sichel, die ist krumm;
sam, sim, sum, das Kartenhaus fällt um. U. s. w.

Das sind Kinderreimchen, die nicht verfehlen, in angemessener Gesellschaft großartige Effektchen zu machen. Die Sylben bilden sich da im Kindesmunde von selbst in der Lust am Vokal- und Reimgeklinge.

Auch Tonweisen der freundlichsten Art finden sich so, und beweisen, hier und da, wie sich reizender Wortunsinn mit Tonsinn paart; so z. B. dieses Lied, das allerdings, wie die übrigen auch, in seinem fortlaufenden Texte zu betrachten ist.

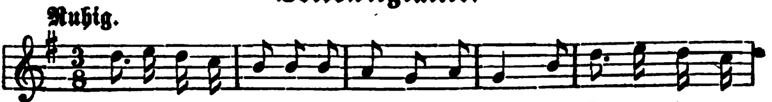




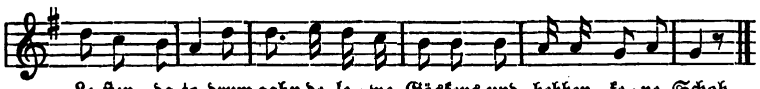
Solche poetische Duseleien sind oft sehr komisch, und auch sie haben ihre gute Berechtigung der Existenz, als Kehrseiten tiefen Lebensernstes, hohen Seelenschwunges. Hier ist noch ein Lied, für große und kleine Kinder passend; — zwei- und mehrstimmig gesungen ist es sehr traulich-komisch.



Volkswiegenlied.







Ist solch ein Text nicht zum Todtlachen? und ach, wie war mir vor 30 Jahren, wenn man mirs sang! Die „Göskens" nahmen eine gewaltige Menge Theilnahme in Anspruch, ich hätte gern die eigenen Schuhe hingegeben. In folgendem Refrain eines Handwerksburschenliedes macht sich am Schlusse der naturmenschliche Aufkreisch*) ungezügelter Lust drastisch Luft; man höre, und halte die Ohren zu! —:
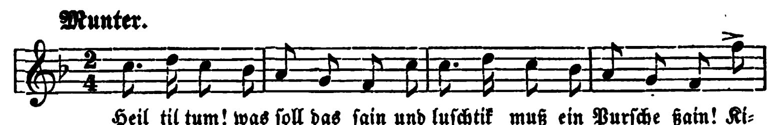
*) Dieser „naturmenschliche Aufkreisch" führt auf noch andere unmittelbare, dem verwandte Empfindungslaute, welche im weiten Tongebiete eine Art verbindender Uebergangsstufe zwischen Thier= und Menschenwesen bilden. Wäre es möglich, alle überhaupt vorkommenden Tonäußerungen durch Notenzeichen anschaulich zu machen, so dürften dadurch so interessante wie fruchtbare Beobachtungen ermöglicht werden. — Zweierlei rein naturmenschlicher wortloser Empfindungsäußerungen in Tönen giebt es aber, die keiner Notenschrift bedürfen, und daher um so eher hier nebenbei erwähnt zu werden verdienen; Jeder kennt sie, dem Kinderstuben und lustige Gesellschaften nicht wildfremde Sphären sind: Weinen und Lachen.
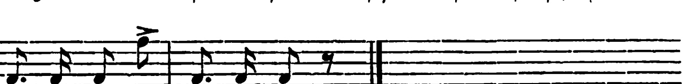
Das Weinen ist ein Negiren aller faßlichen Tonform, ein nebelhaftes Verschwimmen derselben, gleichsam Tonchaos. Die fließenden Thränen, das Zergehen aller normalen Gesichtsform ist dabei ein entsprechender sichtbarer Ausdruck, ist die Mimik, als deren frappant charakteristisches Akkompagnement der bald kriechende, bald sich windend=wälzende, oft gräulich zähe, breiartige Tonstrom des Weinens zu betrachten ist. Weder Harmonie oder Melodie, noch Rhythmus geben sich im Weineton kund, Alles zerfließt in einander als trübe, klebrige Masse, ein wahrer Ausdruck der Gemüthsauflösung. Vom heulenden Hunde bis zur klagenden Nachtigall, vom schreienden Säugling bis zur weinenden Schmerzensmutter ist Raum für Millionen Ausdrucksarten im Weinen, eine ganze Thränenwelt, und es ließen sich Folianten füllen mit der Herzählung und psychologischen Begründung aller möglichen Tonweisen des Weinens.

Giebt es aber gegenüber dem Weinen einen ausdrucksvolleren Gegensatz als das Lachen? Gewiß nicht, und kein Wunder! Denn wo die Natur selber zur Komponistin wird, da muß wohl die rechte Tonsprache herauskommen. —

Das Lachen ist eine wohl faßliche höchst lebendige Tonform. Im Gegensatze zu dem Kriechen und Schleichen des Weinetons möchte ich das Lachen ein

Munter.
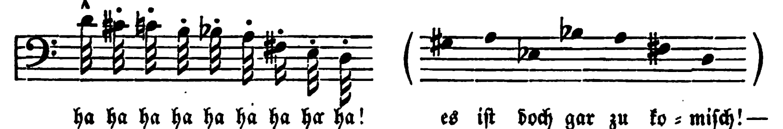




Da ist Kern drin! man sieht beim Hören solchen Liedes den angetrunkenen luschtiken Purschen, wie er leibt und lebt. Natürlich! denn gewöhnlich verdanken dergleichen Stücke ihr Dasein der Laune eben eines solchen Purschen: eine frisch gefüllte Flasche, die dampfende Pfeife und ein zartes Gedenken an die hübsche Meisterstochter daheim, das ist Stahl, Stein, Zunder, der Funke sprüht und — kiraschio, plimaschio! ruft die schöne Seele durch den Tabacksdampf. — Es wäre doch auch wahrlich eine traurige Sache, wenn solche Pursche
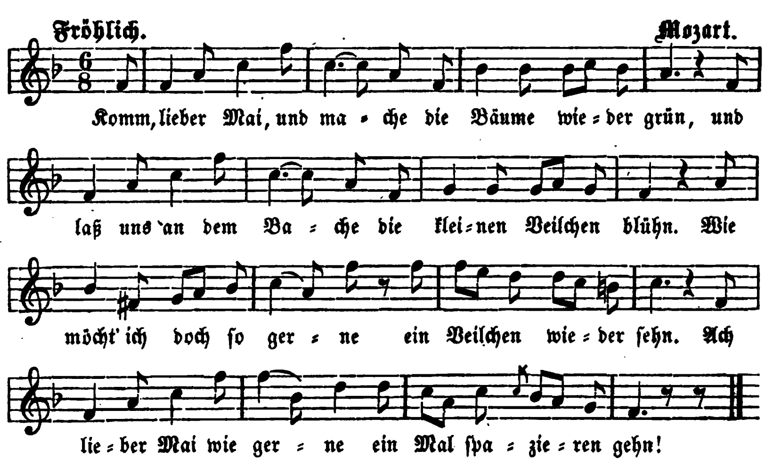
---

Tanzen des Tones nennen, hätte nur eben das Lachen irgend ein bestimmtes Formgesetz; es ist der wildgewordene Ton. So nenne ich das Lachen lieber ein schäkerndes Purzeln (ostpreußisch: Turkeln), ein Hüpfen und Springen des Tons. Der Lachton ist von frappantem Effekt, wenn er sich gleichsam einen festen Gegenstand (Scherz oder Witz) zum Ansatzpunkte nimmt, und sich von diesem aus abprellt, immer leichter werdend im lustigen Flattern aufwärts, oder immer schwerer im komisch stolpernden Purzeln abwärts, — rechter Ausdruck plötzlich erregter Empfindung. Ein gut gelungenes Gelächter mit ziemlich annähernder Treue in Noten zu setzen, ist beinahe so leicht wie das Lachen selber, und darum will ich's hier auch kecklich notiren! worüber lache ich aber nur gleich? über das Regelthum? oder über das Opernthum? weh mir, das macht weinen! oder über „närrische Leute und komische Welt"? — Doch wer gehörte nicht dazu?! — Es ist merkwürdig, nicht lachen zu können, da man's doch sonst nur zu gerne thut! und dazu noch der Spaß, gar partout „nach Noten" lachen zu wollen......



Auch die Ausdruckswelt des Lachens ist (Gottlob!) sehr groß, und wie alle Extreme, touchiren sich auch Lachen und Weinen in den — Thränen. Von dem heimlich=kichernden Zirpen der Grille bis zum muthig wiehernden Schlachtrosse, von dem satanischen Gelächter menschlicher Teufel bis zum hellen Freudenlachen des Ausbruchs seligen Entzückens der „Engel in Menschengestalt" ist ein unendlicher Raum! —

nicht ebenso gut ihre eigenthümliche Ausdrucksweise hätten, wie ein Fidelio, eine Donna Anna die ihrige haben. Ein Handwerkspursche, der Opernarien singt, wäre doch zum Uebelwerden! — Die strenge Wort-Tonmelodie findet sich also, wie gesagt, nicht, oder doch nur selten, zufällig vor, Melodie und Text bewegen sich gewöhnlich in einer Art freier Uebereinkunft, mehr neben- als ineinander, hier und da zeigt sich wohl die reine Versmelodie, dann wieder löst sich die Tonmelodie selbstständig ab, und giebt in ihrem Gehalte ausschließlich die Stimmung des Wort-Verses in Töne übersetzt, ohne die Wortbedeutung zu halten. Diese Mischgattung ist am stärksten vertreten, und es gewährt Interesse, solche Lieder zu analysiren: bald sind einige Worte und Töne ganz eins, bald ist das Wort nur ein Gestell für den emancipirten Ton. Das Gegentheil, wo das Wort auf Kosten des Tones herrscht, ist in Liedern schwerlich, oft aber in Volksballaden zu finden, z. B. „Es war ein König in Thule". Hier folge ein Beispiel der Mischgattung im Liede.



(Alte und neue Volkslieder mit Bildern und Singweisen von Richter und Marschner. Leipzig, Mayer.)

Dies liebenswürdige Frühlingssehnsuchtliedchen ist im ersten Takte tonlich ganz frei, im zweiten und dritten reicht die Melodie dem Verse die Hand, läuft zwei Takte lang abermals allein, und kommt mit dem „kleinen Veilchen" wieder näher. Der folgende Wunsch: „wie möcht ich" — vereinigt Wort und Ton wieder, wenn auch nur locker; in den vier Schlußtakten aber ist das Bündniß am innigsten.

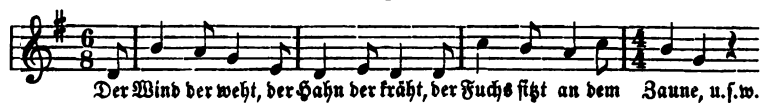
Hier ist also meistens Text und Melodie, jedes für sich, selbständig, da aber in beiden die gleiche Stimmung weht, so ist der Zusammenklang ein lieblicher.

Wie manche Lieder giebts, die man Scheinvolkslieder nennen könnte, weil sie nur hier und da vereinzelt erklingen, ohne rechte Sympathie zu finden. Sie können weder schwimmen noch sinken in dem Meere der Volksempfindung, und pflegen so lange herum gestoßen zu werden, bis sie an die Küste jenes abgelegenen Eilandes „Vergessenheit" gerathen, zerschellend oder verfaulend. In solchen Liedern baumelt die Melodie an dem Verse, wie an einem Wanderstabe der aufgedrungene Ranzen; das schleppt sich mühsam hin, Eines drückt das Andere, bis die Reise zu Ende, und Jedes froh ist, los und ledig des lästigen Begleiters zu sein. So ungefähr geht es Liedern wie diesem:
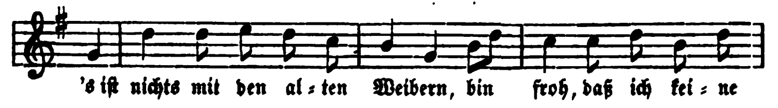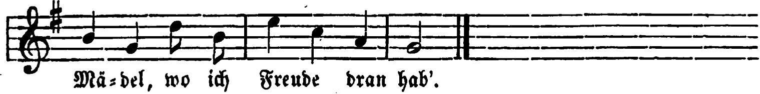




Zu solcher Melodie paßt wohl jeder Text, — der nicht so schön ist, wie dieser hier von Uhland. („Einkehr.") Mit ganz gutem Erfolge läßt sich zu der Melodie singen:
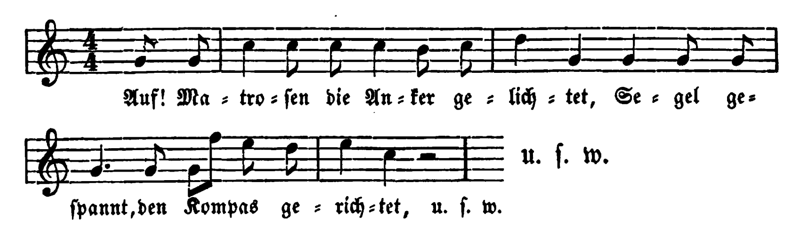


Dergleichen Allerweltsmelodieen kommen zur Welt, wenn es Herrn X oder Y plötzlich einfällt, „ein Volkslied zu machen"; viele Komponirer denken nämlich, eine Melodie, die recht „so geht" im gewöhnlichen Schlendergange, finde am schnellsten die Sympathie des Volks. Nicht so! höchstens die Bummler und Gassenbuben erküren sich ein derartiges Geleiere zum „Gassenhauer". Auch zu den Knittelmelodieen gehört ein eigener derber Comment:
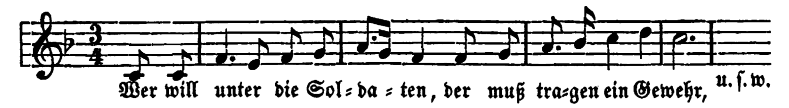






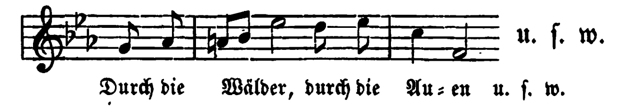
Dies Lied ist Geschwisterkind mit obigem Kiraschio=Purschen. Nicht Jeder kanns so machen! Enthält die Melodie die Stimmung des Verses im allgemeinen, so, daß nicht jeder Ton mit jedem Worte, sondern nur die ganze Empfindung der Musik und Dichtung einander entsprechen, da ist es oft merkwürdig, welche Declamationsverstöße man ertragen kann, ohne sie nur zu bemerken; denn kaum war der Fehler da, so wird er wohl von den nächstfolgenden, gut passenden Worttönen wieder zugedeckt. So z. B. ist hier der Ausruf „Auf!" ganz nebensächlich ausgedrückt, und sollte doch stark betont sein.



Da giebt die Melodie charakteristisch einen Signal=artigen Ansatz, und das macht den Unsinn wieder gut. Welche Gefühlsschwärmerei auf dem „Kompas"!



Auf „unter" fällt hier fälschlich der Haupt=Tonsinn; der gute Gang der Melodie läßts aber nicht bemerken.



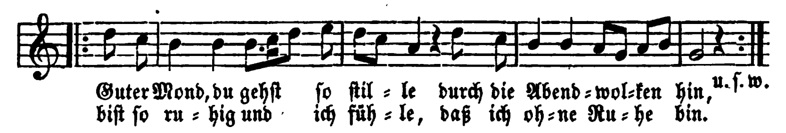
Diese Stelle aus der Arie des Max in Weber's Freischütz hat sogar eine Art Berühmtheit erlangt durch den Deklamationsverstoß auf

der zweiten Sylbe von „Wälder". Bis ins Widerliche ist diese Melodie citirt, und obschon ich den Fehler nicht beschönigen will, muß ich doch bekennen, daß es weit ärgere derartige Verstöße giebt, als dieser ist. Der hohe Ton ist an sich nicht so falsch, denn wäre die Melodie so: [Notenbeispiel] dann würde sie ungetadelt geblieben sein; es ist also mit eine Hauptschuld der Sänger, die das Es so breit zu betonen pflegen; verständige Sänger werden die erste Sylbe breit, das hohe Es zart singen, dann ist der Uebelstand gehoben, denn: der Tacttheil ist für den Rhythmus maßgebender als Länge und Höhe des Tones. Nicht jede zu betonende Sylbe braucht höher im Tone zu stehen, denn es giebt der Betonungsmittel nicht eins oder zwei, sondern gar viel. So z. B. in „Ein' feste Burg ist unser Gott" steht „Burg" vier Töne hinab, aber auf gewichtigem Taktheile, das ist genug.

Ich erkläre mir die Ungebundenheit der Melodie, die oft den Vers nur als nothwendigen Sokkel gebraucht, um als schlanke Säule in den blauen Aether emporsteigen zu können, aus der Gefühlsrichtung des Volkes je nach dem herrschenden Zeitgeiste. Die Romantik zieht einen langen, silbergrauen Nebelschleier nach sich, und die Unmündigen verkriechen sich wohlig in dieser faltenreichen Hülle, die ihnen für die Romantik selbst gilt. Im tiefen Schatten aber sieht man nicht so scharf, was sich da trennt oder bindet; ein täuschender Dunst macht Alles unbestimmt verschwimmend; der Verstand findet kein rechtes Ankommen mehr, und läßt allen Spielraum allein dem Gefühle, das in ungebundener Tonschwärmerei seinen Festtag, oder eigentlicher seine Festnacht feiert. Es schwelgt und schwärmt in Nähe und Weite umher, zieht mit Wonneschauern die betäubenden Düfte „der Blume Romantik" ein, und fühlt sich hochbeseligt. So wurde das Gefühl an sich selbst übersättigt, in zu großer Pflege verhätschelt, verweichlicht, und — die Blasirtheit vorbereitet. Eine gewisse kränkliche Sentimentalität, die ihren charakteristischsten Ausdruck in den bekannten charakterlosen Melodieen findet, weht noch jetzt nach; sie ist um so widerlicher, als sie „nichts rechts" mehr ist, denn ihre eigentliche Blüthezeit, die Wertherperiode, ist vorbei, — sie ist eine alte Jungfer geworden, die sich beblümelt, und nicht blos die rothe, sondern auch die weiße Schminke kennt. Am liebsten ist sie im Salon, umflattert von eini-

gen jungen Herrn, die aber „nur so thun", nicht an sie glauben, und sich heimlich beim vollen Glase über sie lustig machen.

Soll ich das hier skizzirte Portrait der Dame Sentimentalität mit einem Motto versehen? Hier ist es:

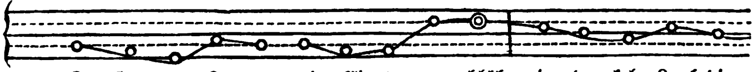


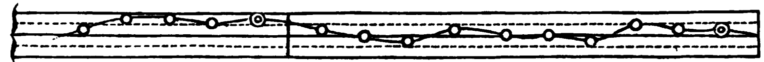
Weil es nun eine ausgemachte Wahrheit ist, daß im günstigsten Falle in unserer Zeit Vers und Melodie wie zwei sympathisirende Liebende wohl neben einander gehen, nicht aber ein Leib und eine Seele sind, so mag es wohl sein, daß eine spätere Zeit, durch Richard Wagner's Schriften und Kunstwerke vorbereitet, wieder ein Urverhältniß Beider gestaltet; Verstand und Gefühl halten dann ein schönes Gleichgewicht, Vers und Melodie (als Repräsentanten Beider) sind Eines, und — die Zukunft ist eine Gegenwart geworden, in der man keinen andern Gesang kennt, wie den der vom Dichter vorbereiteten Versmelodie; — wo dieser Gesang für die allerschönste Sprache gilt, und zufolge dieser, auf höheren Gefühlswellen getragenen Sprache so schöne Melodieen schaffen macht, daß die Melodielinge des neunzehnten Jahrhunderts — jener nebelhaften Vorzeit — dagegen sind, was Zuckerpuppen gegen Canova's und Thorwaldsen's Marmorgestalten, was Wachsfiguren gegen lebensvolle Menschenwesen.

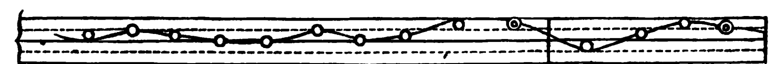
Um aber das Nächste nicht aus den Augen zu verlieren, kehren wir zu unserer Melodie der Sprache zurück, und erkennen daß zwischen dem einzelnen Sylbentone, wie auch der zweitönigen Sylbe (unserer obigen „Ah" und „Achs") und der ausgebildeten wahren und falschen Koloratur noch ein weites leeres Feld bleibt. Diese zwei äußersten Anfangs- und Endpunkte anzudeuten war nothwendig, um uns den Umkreis abzustecken, in welchem wir die Erscheinungen auf dem musikalischen Gebiete der Sprache einer Betrachtung unterziehen wollen. Zuerst bestätigen wir die Thatsache, daß in der Sprache nicht allein bei Ausrufen des Schmerzes, wie im trostlosen, fallenden „Oh!", oder im deutlich vernehmbar gedehnten „Wie?" u. s. w. zwei Töne auf eine Sylbe kommen, sondern daß die Tonwelle der Rede, insbesondere die der Deklamation im häufigen Steigen und

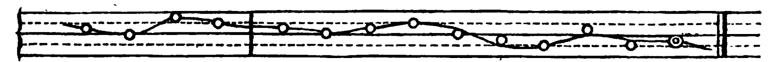
Fallen begriffen ist, — so, daß nicht etwa mit jeder neuen Sylbe auch ein vom vorigen scharf abgeschiedener Ton kommt, sondern daß es auch noch Tonverbindungen, — Uebergänge im Sprachtone giebt. Wollte man die Tonregung in der Sprache bildlich darstellen, so dürfte dies durch eine sich schlängelnde Linie geschehen, in deren Bewegung die Biegungen vorherrschend sind. Hier und da werden gemäß dem Sinne unvermittelte Sprünge, sonst aber auch vielfach schmeidige Ueberleitungen stattfinden. So zieht sich oft eine Sylbe, ohne daß der Sprechende oder Hörende es weiß, durch eine Menge Tonatome, deren einer aus dem andern in den andern rieselt; man kann dies so wenig verfolgen wie den Lauf einzelner Tropfen im Wasserfalle, aber man fühlt es, — wenn man will bemerkt man es in der Deklamation des Unbefangenen; wenn man Apparate besäße, könnte man es vielleicht auch messen und berechnen, wie die Tausende von Luftwellen, die ein einziger Ton bewirkt, die wiederum den Ton ermöglichen. Die Tonübergänge pflegen auf einen Endbuchstaben der Sylbe zu fallen, während der eigentliche Hauptton auf den Vokal kommt. Wie es mit solchen Anfangsbuchstaben, die vor dem Vokale als Anlauter stehen, in dieser Hinsicht steht, habe ich nicht mit Bestimmtheit ermitteln können, doch scheint mirs, als ob auch sie in den meisten Fällen einen Zug des Uebergehens in den Hauptton des Vokal in sich hätten. Dabei stellte sich mir der Gang der Modulation so dar, daß die etwaigen Anlauter in der Tonströmung ihren Zug gradezu auf den Vokalton nahmen, daß dagegen die übrigen Buchstaben, die Auslauter, noch mehr oder weniger im Tone des vorherigen Vokals flossen, oft berg-an, oft berg-ab, wie es der unwillkürliche Ausdruck mit sich bringt. Wo zwischen zwei Sylben verschiedener Tonstufen die tiefste Tonstelle, so zu sagen der Tongrund ist, ob er auf Seite der An- oder Aus-lauter, ob scharf zwischen Beiden, oder durch die Senkungen Beider gebildet wird, ist gewiß von Niemandem festzustellen. Ich habe viel abzuhören, und mein Gehörsorgan nach dieser Seite hin emsig zu schärfen gesucht, und fand nun, daß die Tonbiegungen in allen erdenklichen Arten vorkommen, — wie denn das auch am natürlichsten anzunehmen ist. Ich will nun, selbst auf die Gefahr hin unklar zu bleiben, es versuchen, meine Beobachtung darzulegen. Die Noten, die ich hier zeichne, deuten die Vokaltöne, die hellen, faßlichen Tonlichter

an. Die Senkungen deute ich durch Linien von rechts nach links abwärts, die Hebungen durch rechts-auf steigende Linien an, — und was an Tiefe dazwischen liegt, ist Tongrund. Was ich so darstelle, soll nur geflissentlich besonders volltönend gegebene Deklamation sein, so wie ich sie aus mir selber heraushöre. Daß die Tonabstufungen bei Jedem verschieden ausfallen würden, zeigt eben die melodische Vielseitigkeit, den Melodieenreichthum der Sprache. So nehme ich den ersten Band von Goethe's Werken, und erhasche beim unschlüssigen Hin- und Herblättern plötzlich Mignon's Lied: „Kennst du das Land". Ich setze dies Lied zuerst in unbestimmten Figuren, nicht in bestimmten Tonstufen, hierher, und bediene mich dabei dreier Parallellinien nebst zweier zwischenlaufenden punktirten zum Anhalte fürs Auge. Da nicht jede Sylbe im Tone zur andern überzieht, so bedeuten auch nicht alle Linien lauter Tondehnungen, (das wäre leiernde Deklamation!) sondern den Tonzug im Allgemeinen. Die Doppelnötchen sind Ruhepunkte am Ende jeden Verses, der durch einen Taktstrich bezeichnet ist.

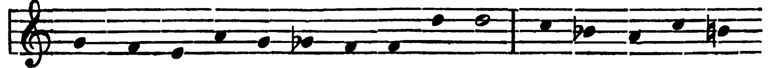


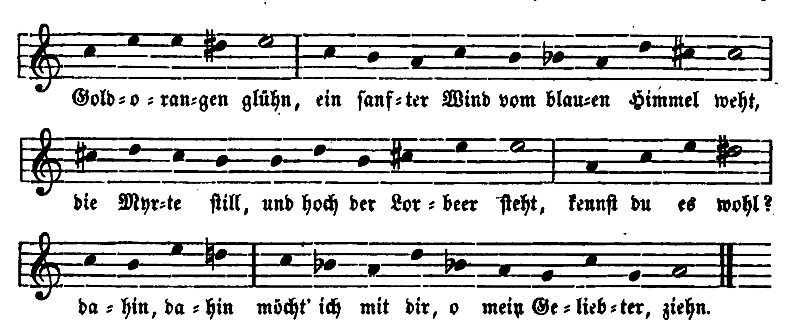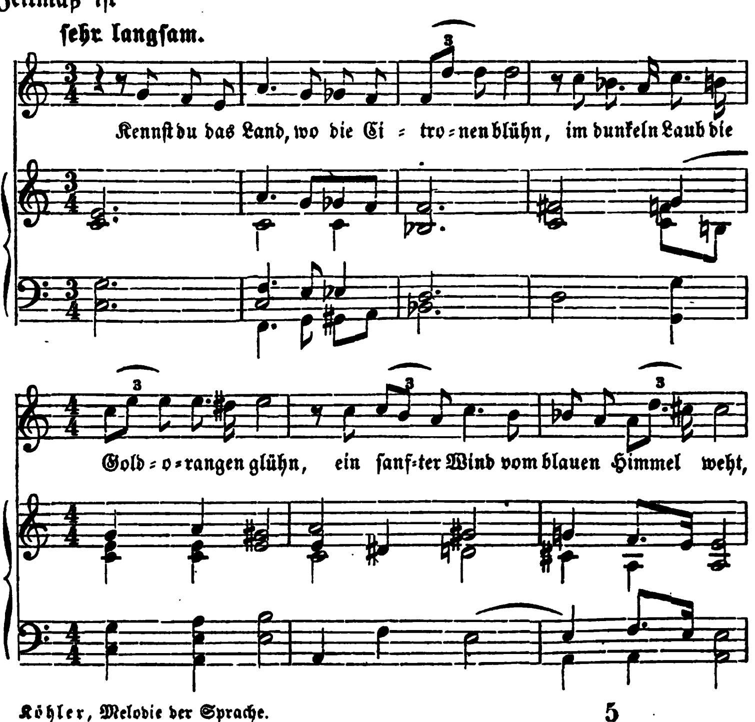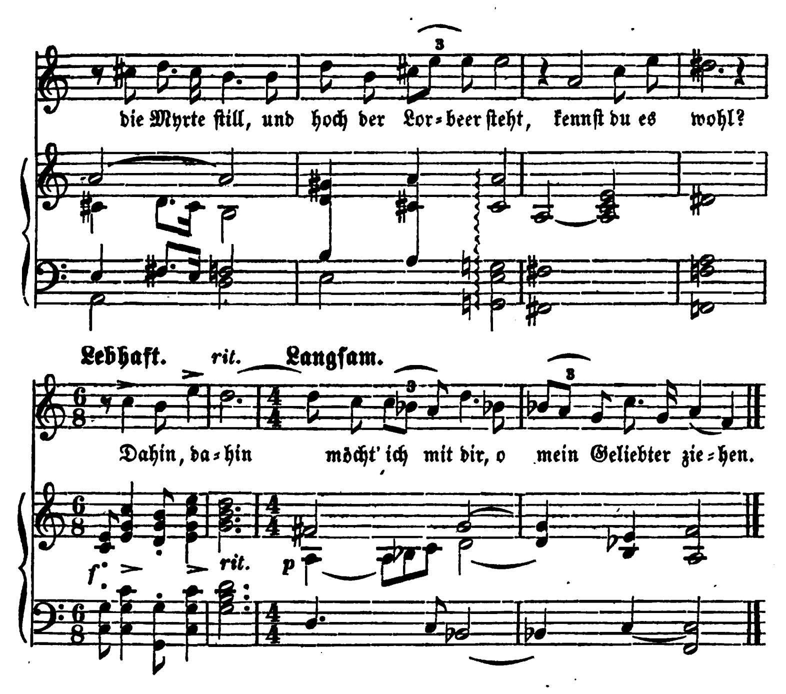






Hier ist die Ausführung dieser Deklamationszeichen in Noten:





Wer lacht da!? Sieht das Ding gar so kurios aus? O gewiß hätte ich mich selbst und Andere täuschen wollen, es ständen da viel faßlichere Melodieen; aber ich lasse wiederum Natur walten, und gebe Alles, wie sichs von selbst gab, ohne mein Wollen. Damit aber der Versmelodie ihr Recht widerfährt, lege ich ihr die harmonische Gewandung an, und gebe ihr die rhythmische Ausstattung. Man setze sich ans Klavier, um zu singen und zu spielen, was folgt, und lasse sich durch die wechselnden Taktarten nicht stören. Das Zeitmaß ist
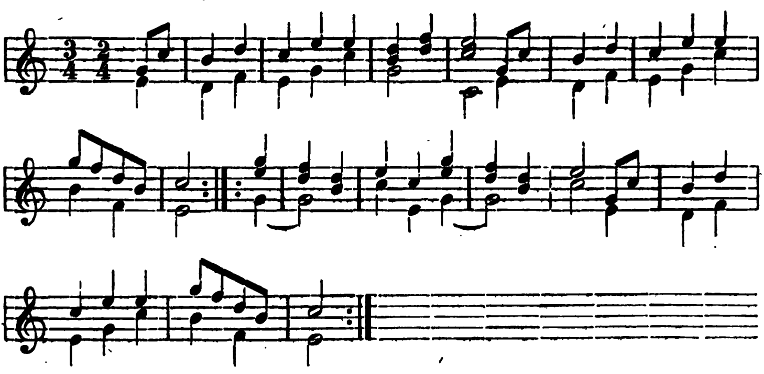




Nach Belieben dürften die letzten vier Takte (von dem „dahin!" an) wiederholt werden, denn diese Textwiederholung ist eine von denen, die mit gutem Recht gestattet werden dürfen, weil ihr Sinn ein im Gefühle weit um sich greifender, nachhallender, also eigentlich wiederklingender ist. Grade so, wie man wohl im Leben etwas doppelt spricht, z. B.: „Hülfe! Hülfe!" — „Ach Gott! ach Gott!" — „O wie lieb ich dich, wie lieb ich dich!"

Wer unser Mignonlied angemessen vortragen hört, der kann unmöglich den Stein darauf werfen; auch muß ja etwas Leidliches an Gesang aus gebildeter, sinngemäßer Deklamation zu ziehen sein, man muß nur zu lauschen verstehen, und das Herausgefundene vernünftig darstellen können. So würde ich nun kaum wagen, obiges Lied für meine Komposition auszugeben, denn ich habe nichts daran gethan, als sie erlauscht, und die Sprachmelodie bekleidet; ließe man solche Lieder drucken, so sollte der Titel heißen: „Lied, komponirt durch sich selbst". Der Ausdruck: „eigene Melodie", der sich in Gesang= und Liederbüchern findet, wäre dann ein gründlich passender. — Ich sehe schon einige Zähnefletscher die schauderhafte Taktverwirrung
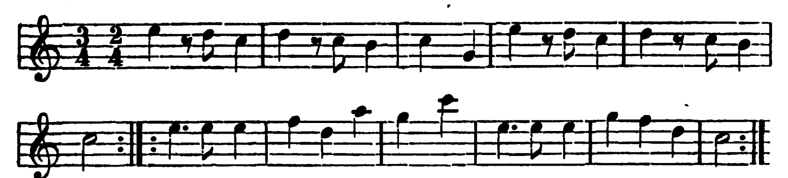
unsers Mignonliedes belächeln: dreierlei Taktarten in einem 15 Takte langen Liede, das ist zu arg! Zwei Entgegnungen weiß ich darauf: ich behaupte zuerst, daß Niemand das Sinn- und Vernunftgemäße in der hier gemachten Anwendung mit Gründen widerlegen, besonders aber dann keinen Tadel dagegen sagen kann oder wird, wenn ers hörte, ohne auf Noten zu sehen; denn gar oft verwirrt das Auge ein unbefangenes Ohr. Sodann will ich beweisen, daß man den Taktwechsel noch weiter treiben kann, dadurch, daß ich Beispiele von gewichtiger Beziehung anführe, Beispiele, wo ebenfalls in kleiner Form ein noch häufigerer Taktwechsel stattfindet, und zwar mit Wirkung und absonderlichem Reiz. Der prächtigen rhythmischen Studien für Pianoforte von Ferdinand Hiller, so wie Spohr's Composition dieses Textes will ich als ein Kunstprodukte hier nur beiläufig ihres fortwährenden Taktwechsels wegen gedenken; doch auch ein ganzes Dutzend Naturprodukte weiß ich als Belege hierzu, es sind wahre Volkstänze*), Bauerntänze aus der Pfalz, genannt: „Grad und Ungrade" — „Neubäurische", „Schweinauer" u. s. w. Das sind scharmante Stückchen, wie z. B. dies:



Man könnte möglicherweise in diesem Stückchen einen durch Taktstriche getheilten Fünfvierteltakt finden; um also noch deutlicher zu
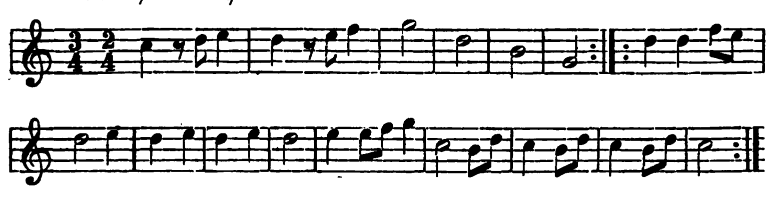
*) Man findet sie in meinen demnächst erscheinenden Volkstänzen aller Nationen für Pianoforte, als ergänzendes Seitenstück zu den bereits erschienenen 2- und 4-händigen „Volksmelodieen aller Nationen" für Pianoforte. Braunschweig G. M. Meyer. (Unterrichtswerk.) Abgelauscht, zum ersten Male gesammelt und herausgegeben wurden die 12 darin befindlichen Pfälzer Bauerntänze von Kunze.

beweisen, folge hier ein anderer Tanz der nämlichen Gattung, der durchaus nicht einen Fünfvierteltakt enthält:



Eine wahrhaft kreiselnde Ausgelassenheit spiegelt sich in diesen Tänzen, und den Meister will ich suchen, der es hierin den Pfälzer Bauern gleich macht! „Nachmachen" ist freilich leicht! —

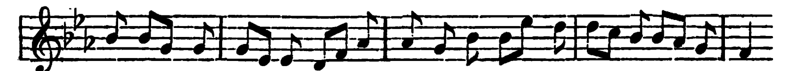
Man höre noch dies:



Welche Raserei in den vier Halbnoten! Das ist Natur und Originalität! Wer diese liebt, und dazu tiefen, seelenvollen Ausdruck, findet gewiß besondern Genuß an Ungarischen Volksweisen. („Zwölf Ungarische Volkslieder" — sowohl für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, wie auch für Pianoforte allein. Leipzig bei Bartholf Senff.)

Der Grund zur Entstehung obigen Mignonliedes war der: solche zweitönige Sylben aus der Sprache zu gewinnen, die nicht durch überfließenden Gefühlsstrom bei Ausrufen entstehen. Hier haben sich nur wenige ergeben, und vielleicht sind schon ein paar dabei, die in der Sprache so schwach waren, daß sie besser nicht mit in Noten gesetzt wären; was ich hier gab, habe ich aus der Sprache genommen. Daß manches Tonliche, besonders zweitonliche in der Sprache, nicht musikalisch wiedergegeben wird, hebt sich durch die Thatsache auf, daß der Sänger die Gesangstöne in eben der unbewußten Weise tonlich verbindet, wie es der Sprechende mit den Worttönen thut. In der Kunst bezeichnet man überall nicht so erschöpfend wie in der Mathematik, sondern immer bleibt dem Ausführenden noch Etwas überlassen hinzuzufügen, das tief innen in dem Gegebenen liegt, seiner rein seelischen Natur wegen aber nicht

mit sichtbaren Zeichen auszudrücken war. Daher die ungeheure Gewalt, die ein Darsteller über das Werk hat. So z. B. hat noch kein, auch nicht der eminenteste, Virtuose Paganini's oder Lißt's Kompositionen so vortragen können, wie diese großen Genies es selbst vermochten. — Wenn zweitonliche Sylben in Gesangstücken oft sehr gehäuft erscheinen, so ist das immer, wie weiter oben dargelegt wurde, als eine Art Malerei zu betrachten, die zuweilen den Ausdruck dadurch erhöhet, daß das losgelassene Tonelement dem Gefühlsinhalte höher tragende Schwingen verleiht und zugleich der Melodie eine gewisse schmeidige, graziöse Bewegung, abgerundetere Formen giebt. Diese Vieltönigkeit einzelner Sylben kann man mit Fug und Recht wohl Gefühlsmalerei nennen, da man sie meist innern Zwecken dienend anbringt; wogegen die sogenannte „Tonmalerei" gewöhnlich Außendinge (z. B. Sturm, Gewitter) betrifft, die in Beziehung zu einer Hauptsache gebracht werden. Doch ist die Gefühlsmalerei eine Verführung für viele Komponisten, beim Gesange die Sprache und ihre ewigen Gesetze zu vergessen; eine Sirene ist diese Art Melodieführung, die nicht nur den Komponisten, sondern durch ihn auch das Publikum abseit lockt. Im günstigen Falle kann die so gemalte Melodie immer noch die Grundgefühlsstimmung des Verses geben und zugleich als Melodie an sich schön und gemüthlich sein, wie z. B. Mozart's Melodie aus der Zauberflöte:
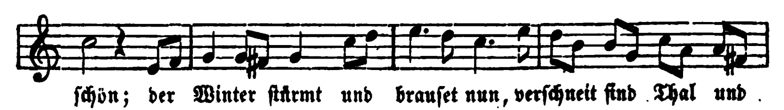


Bei Männern, welche Lie-be fühlen, fehlt auch ein gu-tes Herze nicht.
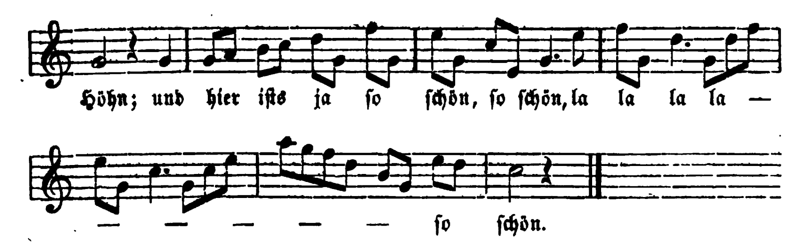
Dagegen artet sie leicht ins Leierhafte aus, wie z. B. in einem Volksliede, das ich zu seiner Zeit bis zur Unleidlichkeit in und um Berlin und Potsdam hörte:



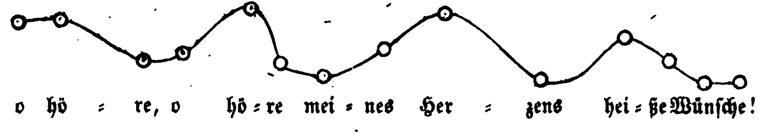
Was soll ich in der Fremde thun, es ist ja hier so
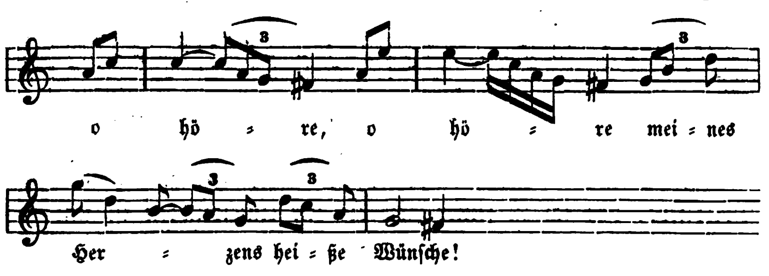


schön; der Winter stürmt und brauset nun, verschneit sind Thal und



Das nenne ich **flache** Gemüthlichkeit und losgelassene Melodie! — In derartigen Melodieen ist es gewöhnlich der Fall: daß das Wort den **Begriff** (oder eine Sylbe den Theil davon) im ersten Tone **ansetzt**, und dann das Gefühl walten läßt; eine Verfahrungsweise, die ihre volle Berechtigung hat, sobald kein Ausschweifen nach irgend einer Seite, namentlich der gefühlsunwahren und instrumentalen hin, dabei vorkommt. Eben so ist es auch bei den drei-, vier- und mehrtonigen Sylben; dabei ist immer unser oben dargestellter Sprachtonwellenschlag ins Auge zu fassen: und wie der Deklamator etwa pathetisch spricht:



so kann der Gefühlsmaler in seiner „**Manier**" auch wohl singen:

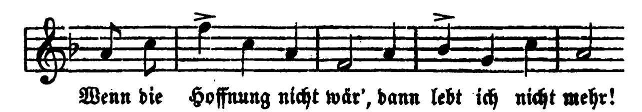


ohne dadurch gradezu **unwahr** zu werden, doch möchte ich behaupten, daß sehr **oft**, auch von guten Gesangskomponisten, eben so viel der reinen, edeln Wahrheit des Ausdrucks **genommen**, wie der äußern Form dadurch **gegeben** wird. Und ist nicht immer selbst die zu einfach ausgedrückte **Wahrheit** vorzuziehen der glorios dahin schreitenden schillernden Lüge? — Daß übrigens je nach verschiedenen **Umständen** eine und dieselbe Rede von **einer** Person verschieden-

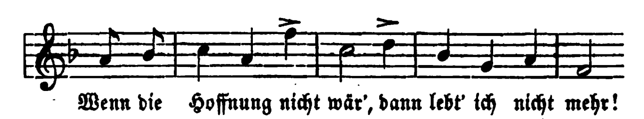
artig deklamirt und gesungen werden kann und muß, liegt nahe. Je nach der durch Situation, Individualität zc. bedingten Auffassung kann ein Wort sehr accentuirt, oder sehr leichthin gegeben werden. Z. B. der Vers:

„Wenn die Hoffnung nicht wär,
Dann lebt ich nicht mehr!"

wird in dem Volksliede gesungen:



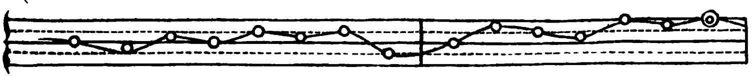
und könnte wohl auch gesungen werden:

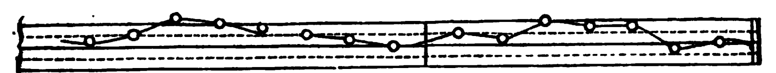


ohne unrichtig zu sein; es käme da nur auf ein etwa Vorausgehendes an, das die „Hoffnung" schon bedeutsam genug markirt hätte. Um ein interessantes Experiment zu machen, werde ich einen bekannten Volksliedertext in seiner Sprachmelodie notiren, um dann einen Vergleich mit der bekannten Originalmelodie anzustellen. Daß dabei die Sprachmelodie als „Melodie" im Nachtheile sein wird, liegt in der Natur der Sache, denn ich gehe nicht aufs Melodieen-erfinden aus, sondern will, daß die Melodie sich von selbst ergebe. Ich wähle dazu des „Schweizers Heimweh", die erste Strophe:

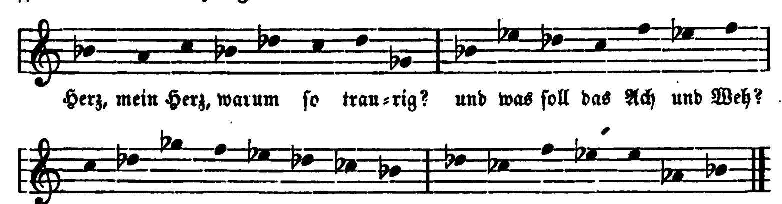
Herz, mein Herz warum so traurig?
und was soll das Ach und Weh?
's ist so schön im fremden Lande;
Herz, mein Herz, was fehlt dir mehr?

Zuerst gebe ich die Sprachtonwellen so, wie ich sie erlausche, wenn ich die Strophe innerlich deklamiren höre; ich deklamire sie nicht ein, sondern viele Mal, um möglichst große Bestimmtheit der Auffassung wie des Tonausdrucks zu erhalten.
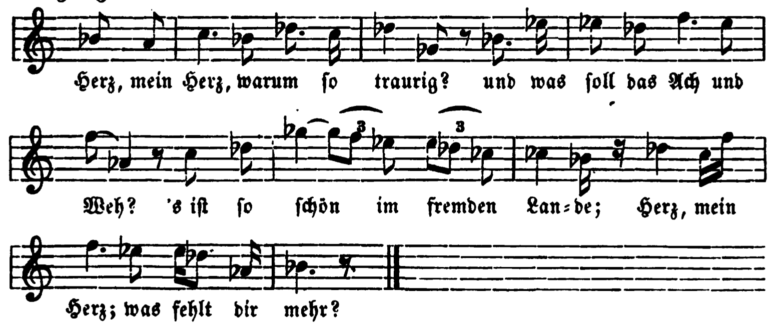




Nun setze ichs roh in Noten, genau in dem Tone, wie ichs innerlich abhörte, Unbestimmtes bestimmt machend, und mir vorbehaltend, die Tonübergänge unter den vielen Senkungen und Hebungen erst später in Noten zu geben.
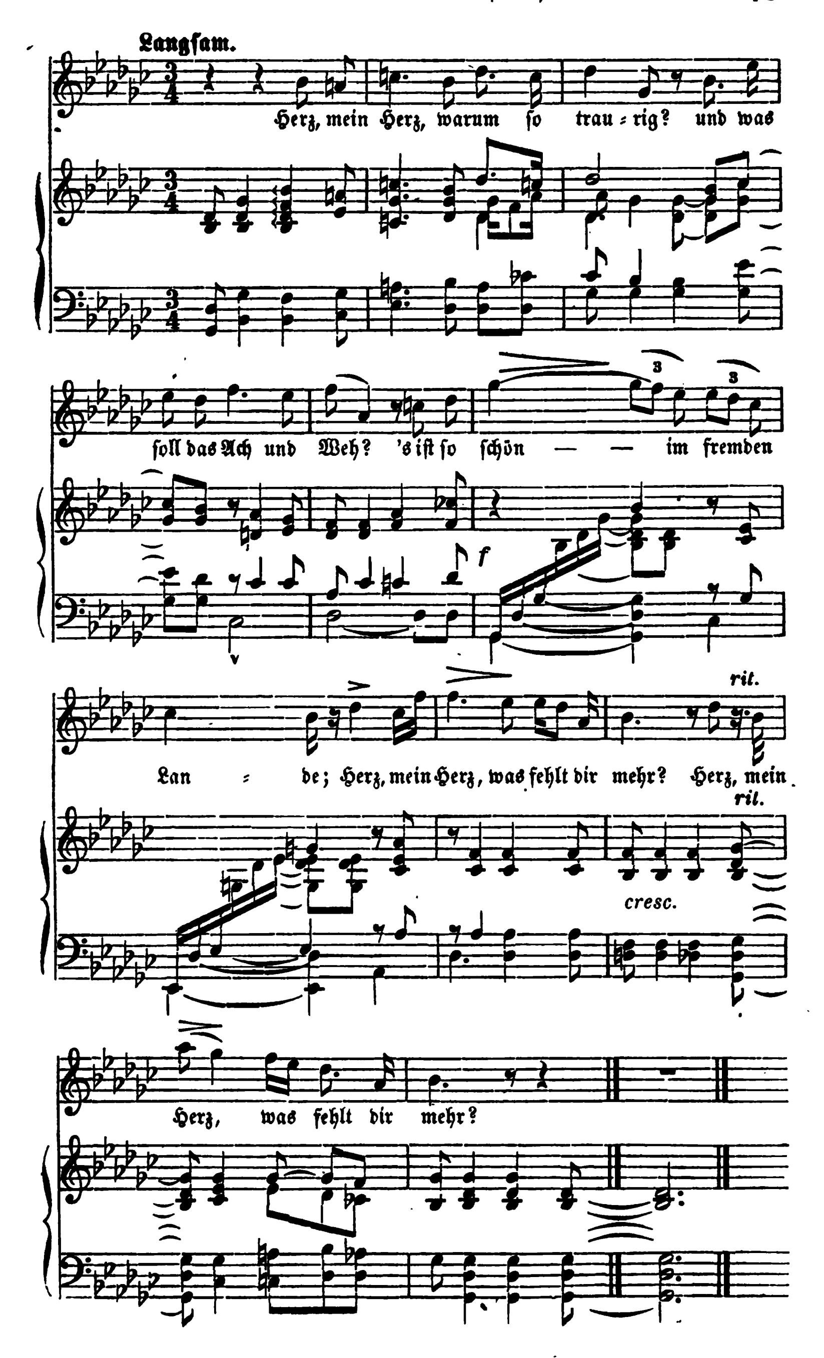


Aus dieser Skizze läßt sich wenig auf eine, an und für sich betrachtete, „schöne Melodie" schließen. Doch „gut" muß sie sein, schlecht **kann** sie nicht sein, ich müßte sonst, was möglich, innerlich eine schlechte Deklamation gehört haben. — Aber selbst ein verständiger, mit Gemüth begabter **Bauer** hat wohl so viel Einbildungskraft, um innerlich eine Rede gut zu vernehmen, die er etwa in einem Buche liest.
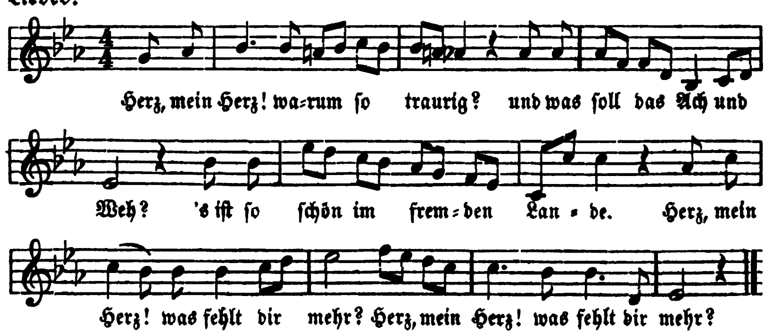
Nun die Melodie rhythmisirt und mit den gewählten Tonübergängen.
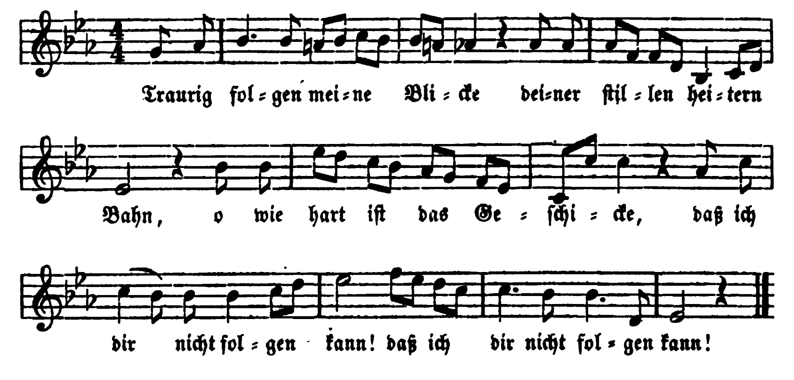


Es ist gleich ein ganz ander Ding, wenn ein bestimmter Rhythmus der Melodie feste Form giebt. Obige Melodie erscheint jetzt sangbar. Auf „schön" ein hohes as-ges-f würde effektvoller und auch **wahr**, nur etwas überschwenglich sein, wie ichs in kleinen Stücken nicht liebe. Das „Weh" gefällt mir selber nicht, es statt f wäre besser.


Langsam.
Herz, mein Herz, warum so trau = rig? und was
soll das Ach und Weh? 's ist so schön — — im fremden
Lan = de; Herz, mein Herz, was fehlt dir mehr? Herz, mein
Herz, was fehlt dir mehr?
f
rit.
rit.
cresc.

Die Wiederholung des letzten Verses zu veränderter Melodie ist sprachlich wie logisch vollkommen gerechtfertigt, denn es liegt im Gefühle, — aber nicht im Gefühle der Besten; der Deklamator, der so deklamirte, könnte zwar sehr gefühlvoll sprechen, aber etwas zu überschwänglich, wie manche Schauspielerinnen, die sich bei forcirten Ausrufen in hoher Tonregion auf die Zehen stellen, um — des begeisterten Applauses desto sicherer zu sein. Was die Wirkung obigen Liedes betrifft, so glaube ich, sie sei bei gutem Vortrage eine so wenig ungünstige, wie sich's nur verlangen läßt bei dieser Verfahrungsart, wo ich der Kunst so wenig Spielraum gebe und beim Ablauschen der Melodie so ganz und gar nicht auf eine Wirkung hinziele. Ich meine damit wiederholt zu zeigen, von wie tiefem Tongehalte die menschliche Sprache sei, da selbst ihre Melodieen im fast rohen Zustande schon von musikalischer Wirkung sind. Daß von diesem Principe aus zu einer Melodie nicht zwanzig Verse des verschiedensten Inhaltes gesungen werden können, ist natürlich. Das Volk thut dergleichen immer; und ich glaube, was ein ganzes Volk thut, ist im Sinne desselben immer recht, besonders was es singt. — Sein Durchsingen einer Melodie zu vielen Versen gehört einer andern, schon früher berührten, wohl gerechtfertigten Auffassungsweise an, nicht aber vor das Forum der Kunstkritik. — Auch die Uebersetzungen erhalten dadurch einen Stoß, namentlich können gewisse Uebersetzer nicht mehr mit so schändlicher Gewissenlosigkeit handwerkern, wenn die ewigen Naturgesetze der Sprachmelodie allem Gesange zum Grunde liegen, und im Gefühle Aller leben würden. — Um des Gegensatzes willen gebe ich, vielleicht überflüssig, hier die weit bekannte Originalmelodie des zuletzt gegebenen Liedes.



Ich finde den Gegensatz beider Melodieen höchst frappant, und so recht konsequent aus dem Sprachprincipe hervorgehend: die Sprachmelodie, wie ich sie oben gab, ist ohne die Worte ein Nichts, eine Lächerlichkeit, ein Kleid ohne Körper, Gefühl ohne Verstand. Dagegen ist die Originalmelodie mit wie ohne Worte immer eine hübsche (wenn auch etwas leiernde) Melodie, welche, mit Text gesungen ein doppeltes, aber nur zusammengesetztes Interesse bietet, — nämlich das der Dichtung und das der Musik. Daß die Stimmung beider nicht unpassend zu einander ist, scheint fast Zufall, nicht Nothwendigkeit (denn Wortausdruck ist nicht in der Melodie). Zum Beweise nehme man die erste beste sentimentale Dichtung von gleichem Rhythmus, und man wird sehen, wie prächtig sie unterpaßt. Ich wähle hier den ersten mir vor die Augen kommenden Vers, dessen Rhythmus sich nur einigermaßen fügt:



Das ist in der That lustig, wie ein Stückchen Text mitten aus dem „Guter Mond, du gehst so stille" gegriffen, so gut sich dazu eignet, des Schweizers Heimweh zu schildern! Ja, ja, das kommt von den mondsüchtigen Melodieen aus dem weiten Pompadour unserer alten Bekannten, der alten Jungfer Sentimentalität. Nun singe man diesen octroyirten Vers auch zu unserer obigen Sprachmelodie, und — guten Appetit! Ferner singe man zu der Originalmelodie auch diesen Text:

> Mond und Sonne mag sich wenden, mag die Blume welken, blühn,
> meine Pein wird niemals enden, keiner Hoffnung Stern mir glühn!

und man wird auch dieses Gedicht, obschon aus dem Polnischen über-

setzt, als vortrefflich passend finden. Desgleichen singe man, um ihre Vieldeutigkeit zu erkennen, zu derselben Melodie auch diesen Text:

> Wäre jede, jede Wonne, die erdenkbar wirklich mein,
> würd' ich doch nur Dich anbetend, Dich verehrend selig sein!

Diese Verse sind aus dem Portugiesischen.

Auch die Begleitung ist bei der Sprachmelodie wirksamer (weil nothwendiger) als bei der Originalmelodie, die wol eigens im Hinblick auf eine „hübsche Melodie" komponirt ist, und wegen ihres ansprechenden Ganges dem Ohre des Volks schmeichelt. Die Begleitung ist aber darum bei der Sprachmelodie wirksamer und nothwendiger, weil diese Melodie nicht um ihrer selbst willen geschaffen wurde, an sich also zu wenig Repräsentation hat, wie die auf die melodiöse Erscheinung ausgestattete Original- (quasi Instrumental-) Melodie. Dann auch fußt ja alle Melodie in der Harmonie, und schon deßhalb muß jede Melodie, die nicht mit Emancipationsgrundsätzen geschaffen wird (d. h. nur allein als hübsche Melodie, unabhängig von allem Andern), nach ihrem haltenden, tragenden Grund und Boden, der Harmonie, verlangen. So kann freilich die Sprachmelodie nicht wohl sein ohne Wort und Harmonie, macht aber auf jeden, nicht bloß sinnlich-musikalischen Menschen in ihrem Vollgehalte einen wahrern, tiefern Eindruck als die absolute Melodie (die für sich bestehende, selbstgenügsame) sowohl allein, wie im vollen Pompe der Sprache und Begleitung. Um nicht da zu stehen als einer jener in ein Princip Verrannter, die taub und blind sind gegen die Fehler der aus dem Princip hervorgehenden Produkte, so will ich gern eingestehen, daß alle hier gegebenen Sprachmelodieen, besonders als Melodieen an und für sich betrachtet, — etwas Ungeglättetes, oft sogar das haben, was ich mit „knorrig" bezeichnen möchte; dies ist im Allgemeinen nur bei einzelnen Stellen der Fall, unsangbar sind die Melodieen nicht, man urtheile nur nicht nach dem Auge, sondern singe, übe sie selbstthätig. Wie sollte die der Sprache entnommene Melodie unsangbar sein, — da doch beim Sprechen die nämlichen Organe beschäftigt sind, mit denen man singt? Beim Singen ist die organische Thätigkeit nur eine erhöhetere als beim Sprechen. Das Ungeglättete hat aber wohl seinen eigentlichen Grund darin: daß ich beim Notiren vielleicht zu starr an dem fest-

hielt, was ich an Tongehalt aus meiner Deklamation heraushörte, denn ich wollte hier nicht auf irgend welchen Gesangreiz, auf Genuß hinzielen, sondern nur auf die Urquelle allen Gesanges als Grundprincip desselben hinweisend, anschauliche Experimente als beweisende Beispiele für die Stichhaltigkeit des Princips geben. Ein klein wenig Kunst, etwas Freiheit der Fantasie und des Geschmacks hätten den Melodieen das Wenige leicht genommen, was ihnen Ungelenkes etwa eigen ist. Wenn aber eine jener Künstlernaturen, wie die Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Viardot-Garcia, Ungher-Sabatier, Rachel, denen ein volltöniges Organ, feiner Geist und vor allem: Schwung des Gefühls eigen ist, — wenn ein Wesen dieser Art bewußt, streng und frei zugleich nach den natürlichen musikalischen Deklamationsgesetzen eine schöne, poesiereiche Dichtung schön und begeisterungsvoll spricht: dann will ich es selbst darauf ankommen lassen, die Sprache so, wie sie dem Munde entströmt, getreu in Noten zu setzen (nur das etwa tonlich Unbestimmte bestimmt machend, indem ich die nächstliegende Tonstufe gebe), und ich bin überzeugt, ein wahrhaft ausdrucksvoller, schöner Gesang entsteht daraus. Es ist natürlich, daß ich die Gesetze der Sprachrhythmik übertrage auf das Musikgebiet, wo Alles breiter ist: der Ton, folglich auch verhältnißmäßig der Rhythmus. Wenn so Mancher wohl lacht über die „Melodie der Sprache", — nun, ich kann es Niemandem übel nehmen, ich finde es sogar erklärlich, denn nur die feiner organisirten Menschen werden über die Sprache des gewöhnlichen Lebens klagen, daß sie klanglos ist, den Ton zertritt, statt ihn zu heben, oder vielmehr sich von ihm heben zu lassen. Wie aller Gesang Sprache sein muß, so muß auch in einer gewissen Beziehung alle Sprache Gesang sein; — klingt aber unsere Sprache wohl? ach Gott! sie klappert ja nur! Die Störche haben zwar nicht Worte wie die Menschen, diese aber geben wahrlich nicht mehr Klang in ihren Wörtern, als jene zutraulichen Langbeine. Und wenn es für einen Musiker nur verzeihlich ist, sich in Träumen einer vollkommeneren Zukunft zu ergehen, in innerer Betrachtung schönerer Formen sich von dem vielen Mißgestalteten auf unserm Planeten zu erholen, dann darf man ja wohl auch an eine schönere Zukunft der Sprache wie der sprechenden Menschheit glauben. Die Sprache ist unser innerstes Wesen, das wir, allaugenblicklich in
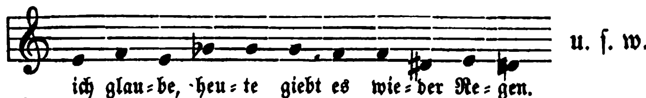
unsichtbaren Luftgestalten getreulich portraitirend, im Sprechen ausathmen. Zum Glück für den arglos Sprechenden sind ja selbst die zartesten Menschennatnren, die vollendetsten Geister, von solcher Region aus beurtheilt nur armselige, stumpfsinnige Klötze, deren äußerliches Empfindungsvermögen sogar von dem der Thiere, ja Pflanzen tausendmal übertroffen wird! Der stumme, gliederarme Fisch auf tiefem Grunde seines flüssigen Elements fühlt jede Regung der obern Wasserfläche; — die zarte Sinnpflanze, „noli me tangere" („Berühre-mich-nicht") sprengt erschreckt ihre Blüthengehäuse, uud schießt um sich mit Samenkügelchen und Blüthendampf, sobald ein Mückchen oder der gröbere fingertastende Mensch sie leise berührt. Aber wir Menschen nehmen nichts wahr in den stets kreisenden, wogenden Luftwellen; der zarte Körper des Tones ist uns noch nicht mehr, wie dem Schulbübchen ein Buchstabe, dessen Form dem A-B-C-Schützen eine egyptische Hieroglyphe ist. Die Melodie der Sprache hat vielleicht noch eine lebensvolle Zukunft, und Melodieen wie sie unsere „beliebtesten" Komponirer erfinden, sind dann sicherlich auf die lustige Vogelwelt gekommen; die Vögelchen sind dann die Melodielinge, und würden sich vor Verzweiflung alle Federn ausraufen, muthete man ihnen eine solche Melodie zu:



oder gar Koloraturen, wie wir sie früher anführten. Pfui! wie vogelschänderisch! — Es ist freilich immer nur eine Stümperei, der Sprache ihre Melodie zu entnehmen, denn wie kann die Melodie von Schönheit sein, wenn die Sprache sich nicht in schöner Form giebt? Die Dichter dichten allein im Worte, und wenige nur giebt's, die wahrhaft musikalisch dichten, denn sie sind ja Kinder ihrer Zeit. — Dann erst ist die Melodie der Sprache im vollen Flor, wenn Wort und Ton, Dichtung und Musik zusammen ersteht. Weil dazu ein ungemein hochbegabtes Dichterwesen gehört, werden zu der Zeit auch nicht allzuviele Dichter sein, — wenigstens werden sie sich nicht, wie die Komponisten heutzutage, auf den Straßen umrennen. Wenn dann ein Mensch den bloßen Wortvers giebt, so wird er vielleicht angesehen wie der Gastgeber, der dem geladenen Gaste nur allein das trockene Brot zur Speise vorsetzt, und nicht auch die saftige Frucht,

nicht den labenden Wein dazu reicht. Es **kann** aber darum jetzt so viele Dichter und Komponisten geben, weil Jeder nur ein Halbwesen ist; nehmen wir immer zwei verschiedene Exemplare und machen daraus ein einziges, **dann** haben wir schon um die Hälfte weniger. — Richard Wagner, dieser **Tondichter**, — **er** spricht über den Dichter und den Tonvers in Bezug auf das Kunstwerk der Zukunft mit großer Ausführlichkeit (in seiner Schrift „Oper und Drama"), und giebt auch im Laufe der warmen Rede einen Vers, der im Kleinen die Skizze eines Grundrisses der Tonversform für Gesang sein soll. Unsere erste Sprachmelodie wurde aus **diesem** Verse („die Liebe bringt Lust und Leid; doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen") gezogen; jetzt, da sich meine Mittheilung ihrem Ende zuneigt, muß ich in dieser unwillkürlichen Wahl einen Fingerzeig sehen, eine Fügung, die mich zu diesem Griffe drängte; denn wohin Wagner der zu großen Ausspinnung wegen nicht kommen konnte, dahin habe ich hiermit den Weg anzubahnen versucht, um andern Ton- oder Sprachmenschen die Anregung zu einer weiter greifenden, rein wissenschaftlichen Ausarbeitung zu geben. — Obschon ich die Ungunst der zeitlichen Sprachverhältnisse gegenüber der Sprachmelodie einsehe, muß ich doch nun auch anfügen, daß **trotzdem** dies Princip nur das einzig richtige sein kann. Denn leiden alle hier gegebenen Versmelodieen an äußeren Fehlern der Form, so leiden die meisten Gesangmelodieen an Fehlern **innerer** Art, und das ist schlimmer. Wie weit schon jetzt die bessere Zukunft verbürgt ist, beweist allein Richard Wagner, aus dessen Geiste Kunstwerke der hochherrlichsten Art entsprangen, die auf diesem Princip fußen. Wie kann man auch besser wahre Menschen darstellen, als in einer Tonsprache, die **in** der Wortsprache liegt, um so der Gefühls- wie Verstandesseite ganz **gleich gerecht** zu sein? Wie ganz andere Musik werden wir durch die Sprachmelodie erhalten! Ein neues Feld liegt offen da, Originalität und Wahrheit zugleich giebt es auszubeuten, — wer greift da nicht gern zu? Und wie viel schöner ist es, aus dem immer frischen Sprachquell zu schöpfen, als zu „erfinden", zu **suchen**, wo noch ein neuer, unbetretener Pfad in dem kreuz und quer durchfurchten Irrgarten der Musikalienliteratur zu finden ist. Wenn man schon **suchen** muß, wenn Einen die Natur nicht selbstbestimmend auf einen noch unbeackerten Fleck setzt, da ist's schwer! So giebt es ganze ausgedehnte

Stücke berühmter Tonsetzer, die nicht ein Körnchen Ursprüngliches enthalten; Alles ist Phrase, Gemeingut, nur geschickt so oder so verarbeitet. Mit der Originalität ist's beziehungsweise ein eigenes Ding: Mancher würde, könnte originell sein, wenn er sich unbefangen so gäbe, wie er ist; aber dazu gehört eine gewisse Courage, die einem nur ein starker Mittheilungsdrang giebt. So ein von Natur Origineller erschrickt wohl gar, wenn sein Werk gegen die Werke Anderer auffallend absticht; er kommt sich vor, wie ein Mensch, der auf einem ganz besondern Wege geht, so wie ihn Gott geschaffen hat, — er schämt sich, nimmt ein Allerweltskleid, um nur auszusehen wie Alle, und — weg ist die Originalität, die zu geben er nicht den Muth hatte! — Welch ein eigenthümliches Interesse gewährt es, selbst nur die tonarme Sprache des gewöhnlichen Tagtreibens zu belauschen! Mit innerm Vergnügen höre ich oft auf die pfeilschnell dahin huschende Melodie, und habe so selbst bei der langweiligsten Rede oft eine Art versteckter Unterhaltung. Beiläufig sei gesagt, daß es nicht so ganz leicht ist, die Töne in ihrer schattenhaften Erscheinung zu unterscheiden; man muß erst eine ganz besondere Art der Gehörsschärfe sich durch lange Uebung aneignen, dann aber dämmert es immer mehr dem Lichte entgegen. Unter anderm beobachtete ich auch, daß die gewöhnliche Sprache keineswegs (bei der Mehrzahl Menschen) einen so geringen Tonumfang hat: der kleinste Umfang, den ich je bei Erwachsenen bemerkte, war eine große Quinte, c — g, über die sogar ein Vorleser während eines ganzen Dramas nicht hinaus kam, — und doch las er mit tiefem Gefühl und geistigem Aufschwung seine eigene, schöne Dichtung. Eine Septime, Oktave sind sehr häufig noch nicht die äußersten Grenzen; auch bemerke ich stets, wie häufig sich die Sprachtonfolge der gewöhnlichen Tagesprosa in verminderten Intervallen bewegt. Verminderte Terzen und Quarten untermischt mit kleinen Secunden, dann plötzlich einmal ein Sprung in eine andere Tonregion, um eben da dasselbe zu geben, oder wieder zurück zu fallen, das ist so gewöhnlich! So z. B. brodelt's oft etwa so:



(wie kümmerlich kriecht das in Tönen!) Doch sobald die Rede

durch innere Bedeutung gehoben wird, Gefühlsschwung, Gemüthserregung hinzukommt, gleich wird sie tonvoller, und es ist, als ob eine vorher dunkle Fläche plötzlich durch ein Licht transparent gemacht würde: Farben spielen, klare Gestalten erstehen. Die Rede bewegt sich dann sogleich in bestimmteren Intervallen, namentlich verschwinden Vierteltöne und verminderte Intervalle; der Inhalt wird groß, und siehe da, die Intervalle können nicht mehr winzig bleiben. Daran kann man so recht den Zusammenhang der Wort- mit der Tonsprache erkennen; wie viel aber die Tonsprache mit der Wortsprache noch gemein hat, das läßt sich erst ersehen, wenn wir ein ausgebildetes System des Empfindens haben werden, wie wir eine Logik des Denkens haben. Man kann scharf beweisen, dies oder jenes Wort passe nicht in einen Satz; dagegen kann man jede Melodie durch fremde Töne geistig trüben, ja verdrehen, aber beweisen läßt sich solch ein Unsinn nicht. Doch geben wir zu obiger Rede den Gegensatz:

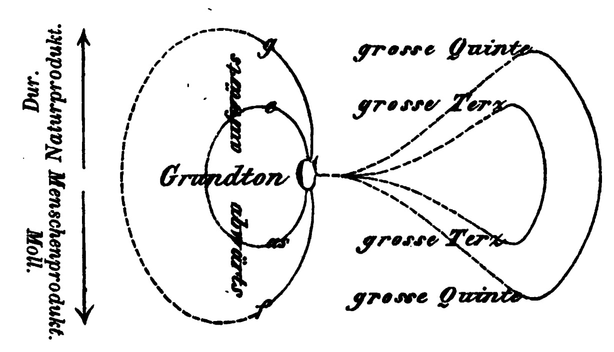


(wie viel freier schwingt sich hier der Ton!) Man höre nur fleißig zu, und man wird sich freuen, wie sich die liebe Natur überall im Tone abspiegelt, die Natur, die uns so reich mit Tönen beschenkte, daß sie uns in einem Tone eine ganze Tonkette, harmonisch vereint, giebt. Wer kennt nicht das göttliche Phänomen der mitklingenden Töne, die Naturerscheinung, daß in einem sonoren Grundtone, dessen Oktave, deren große Quinte, die zweite Oktave, deren große Terz, Quinte, kleine Septime u. s. w. mitklingt, wodurch eben jene früher angeführte Thatsache, daß der Einzelton in der Harmonie, wie die Harmonie im Einzelton, enthalten, und daß die Harmonie keineswegs erst nach der Melodie gekommen sei. So z. B. giebt der tiefe Ton C zunächst diesen



und jeder einzelne dieser Töne (welche als die Naturintervalle jeder

Schallröhre, dem Horn, der Trompete u. s. w. eingeboren sind) giebt, als Grundton genommen, wieder die gleichen Tonverhältnisse von seiner Stufe aus gerechnet. Daraus ist dann ersichtlich, wie die Natur nichts anderes als Akkorde mit großer Terz und großer (sogenannter „reiner") Quinte giebt. Schöpfen wir daraus einen Gedanken hoher Beruhigung: Wie sich Alles seinem innersten Wesen nach (selbst Lebloses, Stein, Metall) in Tönen wahr äußert, so auch die gesammte Natur, die überall tönt, klang- und tonfähig ist. Und wie giebt sich die Natur? in dem Ausdrucke reinster Harmonie, im Akkorde der Freude, — nur allein im Dur; die Schmerzenstonart Moll war nirgend zu finden, der Mensch aber, der sich erst den Schmerz erfand, schuf sich selbst den Ausdruck dazu in der Schmerzenstonart Moll. Dies aber dadurch: daß er die Gabe der Natur umkehrte, indem er die aufwärts steigenden Tonverhältnisse (Grundton, große Terz und Quinte) nach abwärts (dem Boden zu) — wandte; z. B.



Ein tiefsinniger Tonforscher und Musikgelehrter, M. Hauptmann, fand diesen Zusammenhang in dem Vorhandensein positiver und negativer akustischer Bestimmungen und stellt obiges Akkordverhältniß in seinem bedeutungsvollen Werke: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1853) dar, um ein System ganz neuer Art, berechtigter als alle bis jetzt bekannten Harmoniesysteme darauf zu gründen. — In seiner Entdeckung liegt zugleich der Beweis, daß die kleine Terz den Dreiklang dumpfer, gedrückter klingen machen muß, als die große Terz, weil der Moll-Akkord als umgekehrtes Verhältniß des (positiven) Dur-Akkords negativer Natur ist. Sollte hierin nicht ein Schritt
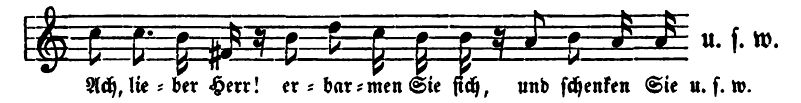
weiter erkannt werden dürfen zu dem so fernen, dunkeln Ziele, Geheimes offenbar werden zu sehen, den Naturgrund einer Fühlweise zu finden, die so tief im Menschengemüthe liegt, und doch nur anerkannt, nicht auch erklärt war? auch die Männer der Wissenschaft sollten etwas mehr für eine Kunst thun, die sie meist lieben, aber gewöhnlich nur als eine Sache beiläufiger, mehr sinnlicher als idealer Ergötzung betrachten. Man lese Aesthetiken und bemerke wohl, wie locker die Musik gegen andere Künste behandelt wird. Man lese Psychologieen, die Lehre vom Fühlen und Empfinden darin, und bemerke wohl, wie wenig von der Kunst, deren Hauptthätigkeit die Darstellung dieses Lebenselements ist, von der Musik, dabei Notiz genommen wird. Wie oft werden darin Citate aus Dichtern oder Gemälden gegeben, um innere Zustände, wie sie von Künstlern geschildert wurden, anschaulich zu machen. Aber wo ist nur eine Note als Dolmetscher tonlich geschilderter Empfindung in solchen Büchern zu finden? Die Psychologen und Physiker sollten, wie auch die Mathematiker und Philologen, Hand in Hand mit dem Dichter in Ton und Wort gehen, dann könnte ein Fortschritt erheblicher Art werden. Statt dessen aber sitzen die hochweisen Herren Jeder in geflissentlicher Abgeschlossenheit und belächeln wohl die Kunst oder Wissenschaft des Andern, dessen glühendes Streben sie nicht begreifen können. Es giebt eine mathematische Philosophie, es giebt auch eine mathematische Psychologie (von Herbart), und da die Musik (so eng zusammenhängend mit der exactesten Wissenschaft) mit jenen dicht zusammentrifft, könnte eins das andere etwas mehr fördern, als es bisher geschah. Der gefühlte Uebelstand, dessen ich bereits im Anfange dieser Mittheilung gedachte, nämlich der: daß die Sprache nicht ausreiche, um alles Gefühlswesen beschreibend oder beweisend darzustellen, ist hier ein nahe liegender Einwurf; ich glaube aber, daß dies oft mehr an den Menschen als an der Sprache liegt. Karl Rosenkranz sagt in seiner Psychologie (Königsberg, Gebrüder Bornträger 1843): „Wir haben schon oft erlebt, daß es nur eines Geistes bedurfte, der ihren (der Sprache) Geist auch nach einer andern Richtung hin zu beschwören verstand, um durch die That ein Vorurtheil der Unsagbarkeit mancher Dinge in einer Sprache zu widerlegen. Dann erstaunte man, wie die verachtete und bemitleidete plötzlich zu so hoher Schönheit gekommen. Wie lange ist es denn

z. B. her, daß die deutsche Sprache in der Wissenschaft, namentlich auch in der Philosophie, unsterblichen Ruhm erworben hat?....."
Wie ein Blick nach rückwärts den Fortschritt der Ausdrucksfähigkeit in Sprache und Ton zeigt, so darf man auch nach vorwärts eine unabsehbare Perspektive vermuthen, obschon unser kurzsichtiger Blick das Licht so ferne wähnt. Wie entstand die Sprache? war sie sogleich ausgebildet? gewiß nicht! Es ist vollkommen vernünftig anzunehmen, die Sprache sei früher nur ein kindliches Lallen, ein lautirendes Stammeln gewesen. (Die Sprachen mancher Völker, denen die Abgeschiedenheit von entwickelteren Menschenvereinen eine geistige wie auch körperliche Unmündigkeit bewahrte, lassen darauf schließen.) Und der Ton im Vokale war wohl das erste, vornehmste Ausdrucksmittel. Herder in seinen „Ideen zur Geschichte der Menschheit" sagt: „Der Mensch der Erde ist noch ein Zögling des Ohrs, durch welches er die Sprache des Lichts allmählig erst verstehen lernet. Der Unterschied der Dinge muß ihm durch Beihülfe eines Andern erst in die Seele gerufen werden, da er denn vielleicht zuerst athmend und keichend, dann schallend und sangbar seine Gedanken mittheilen lernte." Der Drang zur Bestimmtheit im nothwendigen Ausdruck so verschiedenartiger Anschauungen und Gefühle setzte die Ton- und Sprachorgane in angestrengtere Thätigkeit, und — die An- und Auslauter entstanden, der Vokalton wurde wie ein Bild im Buchstabenrahmen, die Einzelworte entstanden, dann die Zusammensetzung, die mit der Bildung des Menschen fortschritt. Die Sprache ist keineswegs so äußerlicher Natur, daß der Mensch sie sich machen konnte, sie ist, wie die Seele, dem Menschen eingeboren, gleichviel in welcher Art sie sich giebt. Wilhelm von Humboldt sagt in seinem Werke „über den Bau der Sprache": „Die Sprache entspringt aus einer Tiefe der Menschheit, welche überall verbietet, sie als ein eigentliches Werk und als eine Schöpfung der Völker zu betrachten. Sie besitzt eine sich uns sichtbar offenbarende, wenn auch in ihrem Wesen unerklärliche Selbstthätigkeit, — ist eine unwillkürliche Emanation des Geistes, — eine den Nationen durch ihr inneres Geschick zugefallene Gabe." Das Alles gilt auch für den Gesang. — Den Vokal haben wir noch immer als unmittelbaren Gefühlausdrucks durchsichtig-klares Gefäß. Das weinende, lachende Kind hat schon eine ganze Farbenpalette

des Vokalausdrucks, — das Thier drückt in seinen Lauten instinctiv die verschiedenartigsten innern Zustände, Behagen, Trauer, stille und laute Freude, aus; wohlgeordnet erscheint mir sogar zuweilen die thierische Tonleiter; ich kenne ein liebes Hündchen, dessen Tonmalerei ich mit vieler Consequenz ausdrücken höre: heimliche Freude, rasende Ausgelassenheit, Kichern und Auflachen möchte ich's nennen, verhaltenes und offenes Mißbehagen, alle Arten Launen sprechen sich fast immer gleich aus. Was werden wir noch Alles durch den Tonausdruck lernen! Der sprechende Mensch verräth sich dem feinhörenden oft sogleich in Temperament und Charakter, Stimmung und Gesinnung. Man höre, wie der faule Bettler*) seine Worte:



spricht; schon die Noten (möcht' ich sagen) schlagen schamlos=verschämt die Augen auf und ziehen (im Geiste den erlangten Almosen) hinab; die stete Gleichheit der Intervalle bei veränderter Wortunterlage zeigt das Mechanische, Stereotype, das Unbewußte der Bitte an. Dagegen ist die aus dem Herzen kommende Bitte einer bettelnden Mutter, die das Bild ihrer zu Hause hungernden blassen Kleinen in der schmerzdurchzuckten Seele trägt wohl:
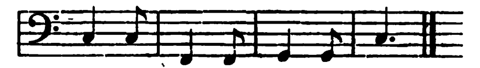


Durch den Ton seiner Sprache verräth sich der Schlaue, der Tölpel, der Neidische, der Gönner. Der großprahlende Feigling ist unverkennbar, der Charakter des Falstaff kam z. B. in den Vorlesungen Holtei's und Emil Palleske's dadurch frappant zur imaginären Darstellung, daß in den bramarbasirenden Reden dieses Prachterem=plars ein Doppelsinn des Tones lag, ein Etwas, das wie muthig hervorstürzte, doch zugleich gehemmt wurde durch eine unsichtbare Kraft, — die Feigheit nämlich. Ist des Menschen Ohr
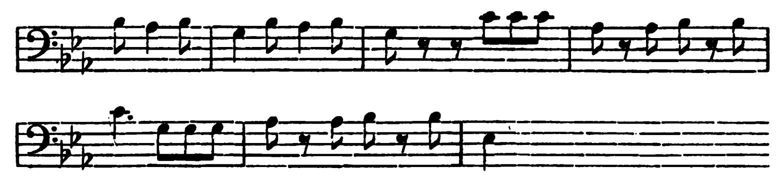
*) Hier in Ostpreußen sagen die Bettler: „Ach, bedenken Sie doch den armen Mann!" im Süden: „Ach, haben Sie Mitleid!" Das ist charakteristisch für den Norden, für Königsberg, die „Stadt der reinen Vernunft".

(von dem wir so wenig wissen —) erst so ausgebildet wie das Auge, dann gehört schon ein glänzendes Talent dazu, uns anzulügen; denn so viel auch die Verstellung Macht über die gröberen Gesichts- und Muskelapparate hat, der seelische Ton entschlüpft zu leicht der argwöhnischen Hüterin Hinterlist, und wär's auch nur auf den flüchtigen Moment eines Wortes, der Schelm ist — ertappt. — Wer kennt nicht den auffallenden Unterschied zwischen der Sprach-Tonfarbe eines flachen Stutzers und der eines tiefsinnigen Denkers; zwischen der eines Menschen, der zu gehorchen hat, und der des geborenen Gebieters, des Aristokraten und des schlichten Bürgers? Wahrlich! man darf wohl von dem Auge des Ohres sprechen, schon das Kind kennt diesen Sinn. Menschen, die in späteren Jahren erblindet waren, habe ich mit großer Bestimmtheit nach dem Tone der Sprache das äußere und innere Wesen Anderer beschreiben hören. Und Singende, wie verrathen sie sich dem feinen Hörer oft im Guten oder Bösen! Wer kennt nicht Baßsänger, denen man Roheit oder Würde, — Tenore, denen man Noblesse und Anstand oder den Theaterlumpen, den Schwindler anhört? Sängerinnen, denen Abgelebtheit oder jungfräulicher Adel in jeder Art von dramatischen Scenen aus der so offenherzigen und deßhalb so verrätherischen Stimme strömt? Bei Allen ist's nicht möglich, aber wahrlich, bei Vielen nur zu gut! — Wie sollte ein Komponist, der für die Menschenstimme schreibt, fortwährend aus jedem Sprechenden Vortheil ziehen, wie es die Maler und Schauspieler von Gottes Gnaden machen, deren scharfem Blicke jedes Gesicht Stoff zu neuen Studien und Effekten giebt. Besonders die Opernkomponisten sollten sich etwas mehr den Erscheinungen des Lebens zuwenden, damit ihre weiblichen Figuren nicht Violine, ihre Männer nicht Kontrabaß singen. Daß die Operndamen sehr häufig Tonfolgen zu singen haben, die weit passender von Violinen zu spielen sind, braucht wohl nicht des besondern Beweises; aber daß die Bassisten oft gleich dem Kontrabasse nur den harmonischen Grundbaß (anstatt wort- und sinngemäßen Menschengesang) singen, ist eine von den vielen Thatsachen, die wir aus Gewohnheit kaum noch bemerken. Bekannt ist jedem Musiker, daß gewisse Harmonieenfolgen (z. B. Tonika, Unterdominante, Oberdominante), als nächstverwandt, nothwendig oft vorkommen, ja stereotyp werden müssen, gleich Redeweisen, wie: „sehr verbunden", —

„ich liebe dich!“ u. dergl. Diese Harmonieenfolgen bedingen gewisse Grundbässe, wie z. B.



Im Instrumentalsatze hat das seinen guten Sinn; leider aber ist der Instrumentalsatz auch so in die Gesangweise übergegangen, daß die Sänger sehr oft nichts anderes als personificirte Instrumente sind, wo man's jeder Stimme ansieht und hört, daß noch andere dazu gehören. Im Chore könnte das noch zu rechtfertigen sein, wo der Chor, als einheitliche Masse, zu seinem Gesammtausdrucke die Harmonie naturgemäß hat; aber wo einzelne Individualitäten zusammen wirken, da darf trotz hoher und tiefer Stimme kein Primo, Secondo u. s. w. sein; es kann Einer mehr singend sagen wie der Andere, aber Jeder muß immer ein ganzer Mensch, kein Harmonie- oder Stimmensklave sein eines Andern, der ihm den Fuß melodieen-despotisch auf den Nacken setzt. Von italienischen Sünden will ich da nicht einmal Notiz nehmen, sondern gleich den Meister anführen, der noch am herrlichsten im Gesange rein menschliches Sein und Empfinden gab: Mozart. — Man sehe in der Zauberflöte mehrere Ensemblestücke durch und beobachte, wie diese Baßsänger (Sarastro, Papageno) zuweilen Kontrabaß singen. Papageno, der lustige Vogel, singt z. B. in dem Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ diese Kontrabaßstelle:



Zu diesen Tönen werden ein Mal die Worte gesungen:
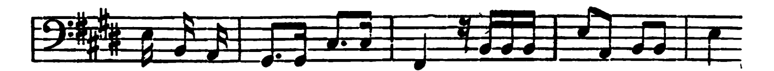
„Wir wollen uns der Liebe freun,
wir leben durch die Lieb' allein.“

das andere Mal die Worte über den „Zweck“ (!) der Liebe:

„ihr hoher Zweck zeigt deutlich an:
nichts Edlers sei, als Weib und Mann.“

Die Pamina singt diese Worte stimmungsgemäß in liebenswürdigen Melodieen, von frischer Farbe wie Milch und Blut; der arme Schlucker

Papageno aber muß den strohdürren Kontrabaß dazu nörgeln, wie Partitur zeigt. Diese Stelle für Kontrabaß



singt Sarastro am Ende der Arie: „in diesen heil'gen Hallen" zusammen mit den Kontrabaßtönen, und zwar zu den Worten:

„Dann wandelt er an Freundes Hand
vergnügt und froh ins beßre Land."

Im zweiten Verse:

„Wen solche Lehren nicht erfreun,
verdienet nicht ein Mensch zu sein."

Daß diese Melodie **kein** sogenannter musikalischer „**Gedanke**" ist, liegt am Tage, denn es ist nichts als eine stereotype **Baßfloskel**, die eben so oft **vor** wie **nach** Mozart gebraucht wurde, bald in dieser, bald in jener Form; und wenn es nicht die Würde und meisterhaft gegebene priesterliche Salbung der Arie wäre, die in dieser Schlußstelle ausläuft, nicht der sinnliche Zauber der Baßstimme, die diese seltener gehörten tiefen Töne so nahe vor das Ohr des Hörers trägt, — dann würde die Stelle auch klingen, wie sie eigentlich **ist**, nämlich: zu der ersten Strophe etwas ledern, zu der zweiten mindestens Schulmeister-Küster-artig. Den himmelweiten Unterschied darin, daß der Sänger mit dem Kontrabasse, oder der Kontrabaß mit dem Sänger geht, wird wohl Jeder fühlen; **erst** kommt der singende Mensch, dann erst das Instrument in Betracht, wo Beide zusammenwirken. — Ich wählte mit Fleiß Beispiele von **Mozart**, für den meine Anbetung an Innigkeit der eines Oulibischeff gewiß gleich kommt; denn hätte ich welche von manchem Andern gewählt, würde man vielleicht gesagt haben: „das hat Mozart **auch** gethan", — glaubend in der Blindheit der Verehrung: **Alles** was Mozart gab, war gut. Solch geistloser Enthusiasmus that und thut **noch** großen Schaden, und stände Mozart leibhaftig wieder auf, er würde sich in Vielem geläutert zeigen dadurch, daß er, vermöchte ers, Manches ausrotten, und sein spanisches Röhrchen manchem sinnlosen Enthusiasten auf dem „Buckerl" tanzen lassen würde. **Der** Enthusiasmus, der die Fehler kennt, wo welche sind, ist **allein** der

reine. Was das Kontrabaßsingen betrifft, so ist dies bei Mozart kein Zeichen der Schwäche des Künstlers, denn der konnte Alles, — Alles was er wollte, sondern eine Nüance Mozart's als Kind seiner Zeit, in der man die Sache so ansah, weil die „Oper" damals — — nun, „Oper" war, das heißt: ein großes allseitiges Tonstück mit Hülfe einer Handlung, nicht aber ein Drama, das durch tonsprechende Menschen mit Hülfe aller Mittel der Dicht- und Tonkunst dargestellt wird. — Also Hülfsstimmen, Statistensänger sind nicht vernunftgemäß in einem Kunstwerke, wo alles, was mithandelt, als „Charakter" nothwendig, gleichberechtigt sein muß. Die Polyphonie, die freie, nicht die um des Kontrapunktes willen daseiende, — ist im Drama die einzig richtige Form der Gesangführung, bei der zuerst immer der Sinn- oder Wortausdruck (gemäß der singenden Individualität) leitender Grundsatz sein muß, und erst darnach dürfen andere Rücksichten — auf Unter- und Oberstimmen, Harmoniegewebe u. s. w. stattfinden. Bei dem rechten Meister wird Alles wie aus einem Gusse dastehen, indem der Person wie dem guten harmonischen Ensemble, ganz gleiche Rücksicht zugewendet wird, ohne daß der Zuhörer „Absichten" bemerkt; diese dürfen nur dem Partiturenleser sich entdecken. Diese Ansprüche sind von ungeheurer Wucht und sehr schwer zu befriedigen; ich mache auch diese Ansprüche nicht, überhaupt Niemand als — das Ideal des musikalischen Drama's. Viele Ensembles, ja bloße Chöre in Richard Wagner's „Lohengrin" beweisen die Ausführbarkeit: Wagner individualisirt nicht nur die zusammensingenden „Personen", sondern auch den Chor, den er in die verschiedenartigsten Gruppen (zu zweien, dreien) theilt, die wie Personen in einem Volkshaufen zufällig gleichgestimmt sind, und in ihrer Weise singen. Daraus entstanden Ensembles, die gewaltig in ihrer Wirkung sein müssen. Und Gott Lob! Wagner giebt die Polyphonie (der Stimmen wie der Instrumente) so, daß man nicht dabei an Kontrapunkt denkt. Deswegen aber sagen viele specifische Musiker, (die das Musikdrama so wie die „Oper" nur allein vom musikalischen Standpunkte aus betrachten,) Wagner habe — nichts gelernt. (!) O Freunde! „was zu lernen", ist nicht so schwer, wie in gewissem Sinne „was zu vergessen". In die Flammen mit den Werken, bei denen man immer denken muß: „Hu, der versteht Kontrapunkt! horch: da ist der

Cantus firmus mit dem vorigen Kontrapunkte in der Umkehrung, — da, doppelter Kontrapunkt in der Duodecime, (verdammt schwer! da entstehen so leicht Quinten!) — nun kommen beide Motive zusammen, — sapperment, und Kontrapunkte drüber und drunter, — nun die Engführung! hurr! dem ist Alles eins: «nota contra notam» wie «stilus floridus», zwei- oder fünfstimmig oder noch mehrstimmig! — wie genial!" Der Laie steht dann wohl da, und sagt von der Musik, was jener Valentin sagte: „das war eine sehr schöne Red', aber i hab's nit verstanden". Ohne was gelernt, und zwar sehr viel gelernt zu haben, gehts freilich „nimmermehr", wie mein guter Meister Seyfried — der mich weidlich hat kontrapunktiren lassen, — sagte; aber obs nicht seinen guten Sinn hat, wenn ein Komponist sagen kann, wie Mendelssohn sagte: „ich habe allen Generalbaß vergessen", — das gebe ich zu bedenken. — Wenn ein Kunstwerk die rechte Wirkung thut, dann ists gut, und der Komponist ein Meister, ob sein Werk kontrapunktisch oder harmonisch (polyphon oder homophon), ein- oder zwanzigstimmig ist. Die Natur gab jedem Komponisten seinen eigenen Zug zur Ausdrucksweise: der Eine kanns nicht mit, der Andere nicht ohne Kontrapunktkünste. Bach — (der so viele kunstvolle Stücke ohne seelischen Zug hat unter den vielen Stücken, in denen technische Kunst und Seele mitsammen gehen) — Bach mußte bewußt kontrapunktisch schreiben; daß ers immer that, ist der Beweis. Dagegen schrieb Haydn seine Instrumentalwerke oft zufällig kontrapunktisch; Mozart manchmal bewußt; Beethoven meist in freier Polyphonie. Im Gesange herrscht bei diesen Dreien im Allgemeinen das, was man „homophone Polyphonie" oder „polyphone Homophonie" nennen könnte. Die strenge Kontrapunkterei, die sich nicht gleichsam von selbst, als die zu einer bestimmten Wirkung nothwendige Ausdrucksweise, hervordrängt, taugt für den Menschengesang am wenigsten, — freie Vielstimmigkeit ist die natürlichste Weise, weil dabei sowohl jede Einzelstimme als solche oder als Person betrachtet, wie auch der Zusammenklang am Besten zum Rechte kommen. So auch nur kann die Vielstimmigkeit mit der Zeit gesanglicher Volksausdruck, Volkseigenthum werden, während die Homophonie, wo jede Stimme nicht zunächst Stimme, sondern Accordenbestandtheil ist, insofern weniger würdig ist, als immer zu sehr

untergeordnete Stimmen dabei thätig sind. Der Volksgesang geht jetzt erst seiner Entwickelung entgegen und ist nur wenig in unserer Zeit gegen das, was er vielleicht später sein wird, wenn die Tonschrift erst gleich der Wortschrift bekannt ist, und das Volk so gut vom Blatte singt wie liest. Goethe's „Wanderjahre" deuten auch bestimmt darauf hin, wo er eine sociale Zukunftsmenschheit darstellt. Ferdinand Gregorovius in seinem Buche: „Goethe's Wilhelm Meister in seinen socialistischen Elementen", (Königsberg, bei Wilhelm Bornträger 1849,) schreibt: „Die Differenz der Stände, insofern sie auf der Geburt beruht, hat Goethe schon am Ende der Lehrjahre durch die Bildung nivellirt. In den Wanderjahren tilgt er nun auch den Standesunterschied der Intelligenz, indem er die arbeitende Klasse selbst zu einer intelligenten erhebt. Dies geschieht durch das Medium des Gesanges, welcher für die Handwerker wie für alle Arbeiter das allgemeine Element der Heraufbildung zum Ethischen und Aesthetischen sein soll, und die pädagogische Theorie der Musik hier trefflich realisirt. Daß der Gesang ein solches Bildungsmittel für jede Gesellschaftsklassen und gleichsam ein neuer Gottesdienst socialer Gemeindlichkeit sein könne und müsse, ist eine Wahrheit, die sich nicht nur durch die Zeiten des Meistergesanges und der Meisterschulen bestätigt, sondern grade in der Gegenwart am meisten verwirklicht, wo die Gesellenvereine und Arbeiterverbrüderungen einen neuen Aufschwung genommen haben. Der Gesang ist es, worin der Arbeiter seine Schmerzen, Hoffnungen und Wünsche niederlegt, und sich von dem Frohndienst des Tages erlöst" u. s. w. Einen dazu angeführten Arbeitergesang (den chant des ouvriers) findet man in Alfred Meißner's Schrift: Revolutionäre Studien aus Paris. (Frankfurt am Main. 1849. Band I. 146.) Auch die Sprache wird in der hier prophezeiten Zukunft die ihrige gefunden haben, indem sie dem Gesange nicht mehr so schroff gegenüber steht; vielmehr dürfte ein Verhältniß Beider eintreten, wie etwa (im geeigneten Sinne) die Sprache des Schauspielers zu dem Gesange des Chores bei den Griechen. Doch bezeichne ich selber dergleichen Zukunftsträume für Musikervisionen, die ungefähr so aufzufassen sind, wie die Staaten-Utopien Plato's u. A. Man bespotte doch nicht diese sogenannten Zukunftsträumer; jeder denkende, sich für ein Höheres
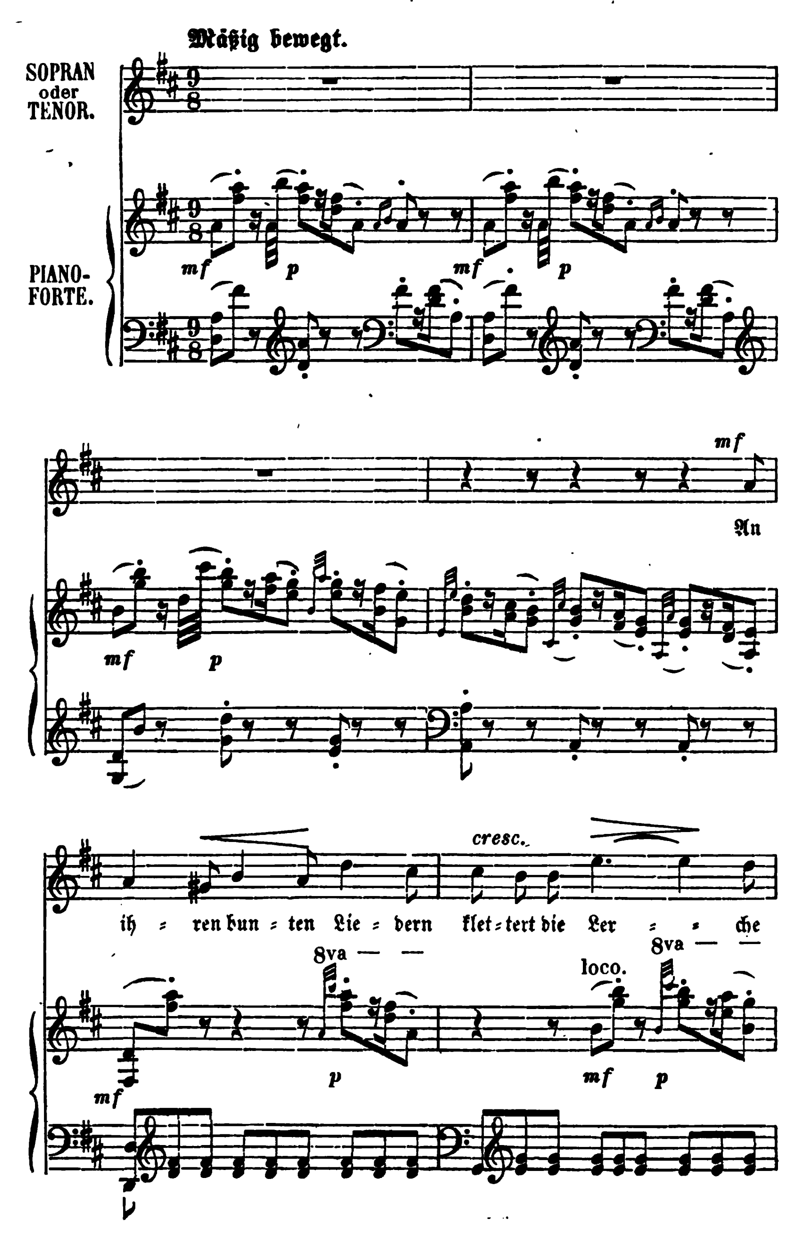
und Weiteres interessirende Mensch hat diesen Zug in sich. Wie die Maden, die schon in ihrem Käse den Weltenumfang sehen, nur von heute bis morgen zu leben, das ist entwürdigend. Der Mensch trägt aufwärts gewendet das Haupt und beschreibt mit ausgestreckten Armen die Unendlichkeit, weisend über den Horizont unseres Planeten hinaus; und so muß auch der innere Sinn des Menschen weiter trachten als der fußbreite Erdenfleck reicht, auf dem er steht. Daß Richard Wagner Flügel hat, die ihn höher und weiter tragen wie Andere, hat ihm viele Feinde gemacht; seine Eigenschaft als Doppelkünstler (Wort- und Ton-Dichter) ist schon an und für sich Vielen ein Aergerniß, und schlau genug ist das Thun seiner Kritler, die in hergebrachter Opernweise Wagner's einig-eins geborene Kunstwerke erst aus-einander reißen, um dann jeden Theil (Dichtung, Musik) für sich allein zu betrachten, wo dann jeder Theil natürlich zu quasi Null werden muß. — Ei, du lieber Herrgott, wie jämmerliche Menschengebilde hast du erschaffen! denn sieh, hier nehme ich diesen leibhaften Apoll und schäle ihm das Fleisch ab, um dir zu zeigen, was du machtest: ein häßliches Skelett und — Futter für den hungrigen Wolf! — . . . . „aber die Menschen sind einmal eifersüchtig auf jeden bevorzugten Geist, und gestehen Einem niemals zwei Mächte zu", — so spricht Lamartine (in der „Reise in den Orient") und es geschieht schon allein in Sachen Richard Wagner's alles Mögliche, um ihn Recht haben zu lassen. Die Zukunftsvisionen kann man Richard Wagner am wenigsten vergeben, — man soll absolut nicht der Zukunft gedenken, selbst nicht in der vernunftgemäßesten Weise: indem man von dem Heute auf das Morgen, Uebermorgen, und von da aus weiter und weiter schließt. „Aber" (sagt Lamartine, der als Dichter ein geborener „Zukünftler" sein mußte) „die Gegenwart ist immer der schöpferische, untrügliche Keim der Zukunft; es kommt nur darauf an, ihn zu sehen und zu begreifen." Welcher Mensch könnte auch planlos dahinleben, ohne sich ein Ziel als Lebensaufgabe zu stellen! wie jeder Tag, jede Stunde des Menschen, der nicht zu der allerverworfensten Klasse, zu den Müßiggängern, gehört, — Aufgabe und Zweck hat, so auch muß das ganze Menschenleben Aufgabe und Zweck haben; und wie ferner jede Stunde die nächste vorbereitet, indem auf diese hingearbeitet wird, eben so muß auch die ganze breite Gegenwart die Zukunft vorbereiten. Diese
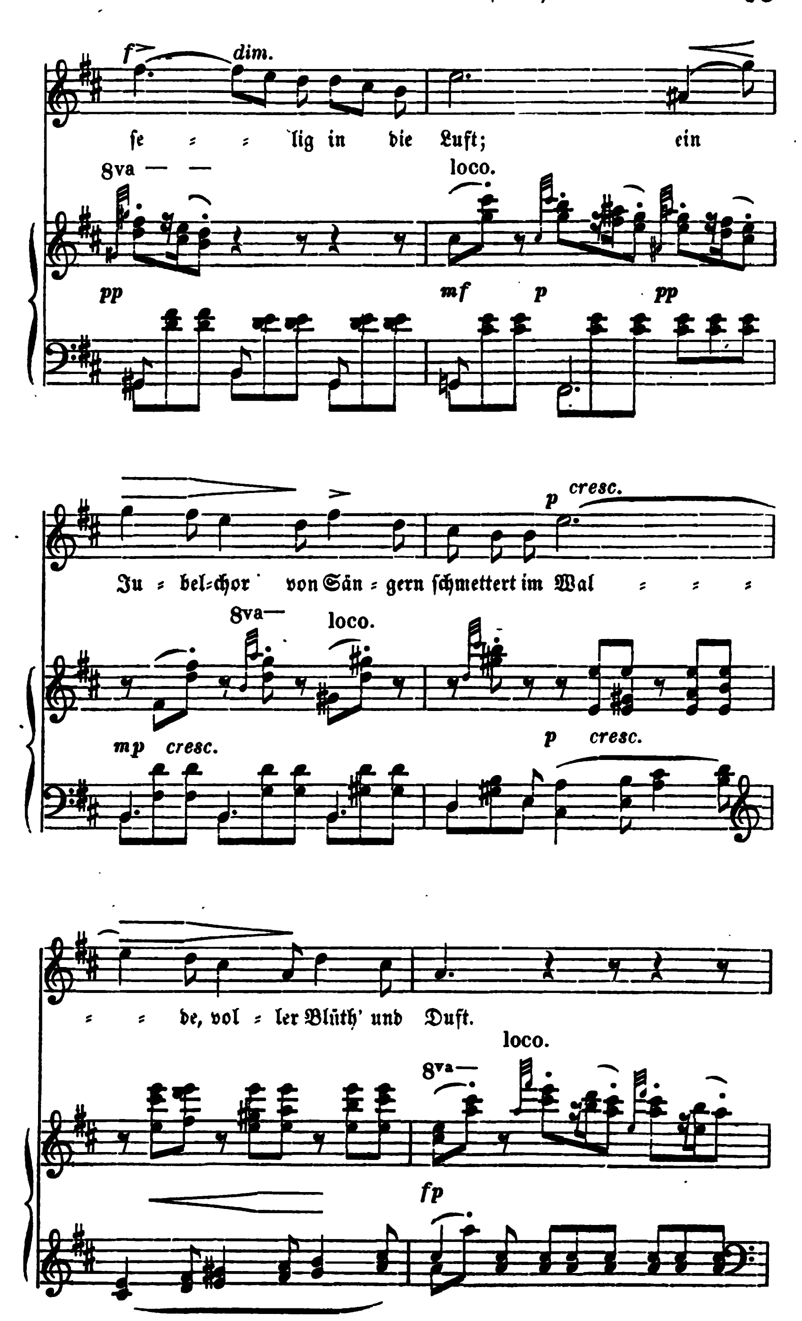
Wahrheiten gehören zu jenen Kinderdenksprüchen, die von den Alten vergessen zu werden pflegen. Nun meine ich aber, daß man eines Menschen eifriges, ehrliches Streben immer hochachten müsse, sobald man ihm nicht die niedrige Selbstsucht anmerkt; möge sich das Streben auf ein großes oder kleines Ziel richten. — Deshalb nehme aber auch ich hier das Recht auf eine solche Achtung in Anspruch bei Freund oder Feind. Wohl höre ich Hohngelächter von verschiedenen Seiten her über so Manches in dieser Mittheilung, das ich jedoch — um keinen Preis zurück behalten hätte. Je entschiedener eine Denk- und Fühlweise basirt auf gewissen festen Grundsätzen ist, desto bestimmter spricht sie sich aus; je stärker sie den innern Menschen beschäftigt, desto schwerer ist das Zurückhalten. Ich verschob diese Mittheilung, bis sie so zu sagen hervorplatzte, der Drang mich auszusprechen hat derselben die freie Form mündlicher Auslassung gegeben, und gern nahm ich Gelegenheit, an das Hauptthema, „die Melodie der Sprache", alles das anzureihen, was, damit in verwandter Beziehung stehend, noch in mir brodelte und kochte. Nun ist die Masse herausgeronnen, Gott weiß, welche Spur sie beschreibt! — Ich habe die feste Ueberzeugung, daß es gut sei für die Kunst der Gegenwart und Zukunft, wenn recht Viele, die eine feststehende, entschiedene Meinung haben, dieselbe öffentlich aussprechen: läßt sichs kurz fassen, nun, da sind die Redaktionen der verschiedensten Musikzeitungen geneigt, es, wenns nach ihrer Ansicht frommt, frei aufzunehmen; muß es lang sein, so steht der Weg des Buchverlags offen; nur heraus, — heraus mit Allem, was drinnen ist, und durchaus ans Tageslicht will!
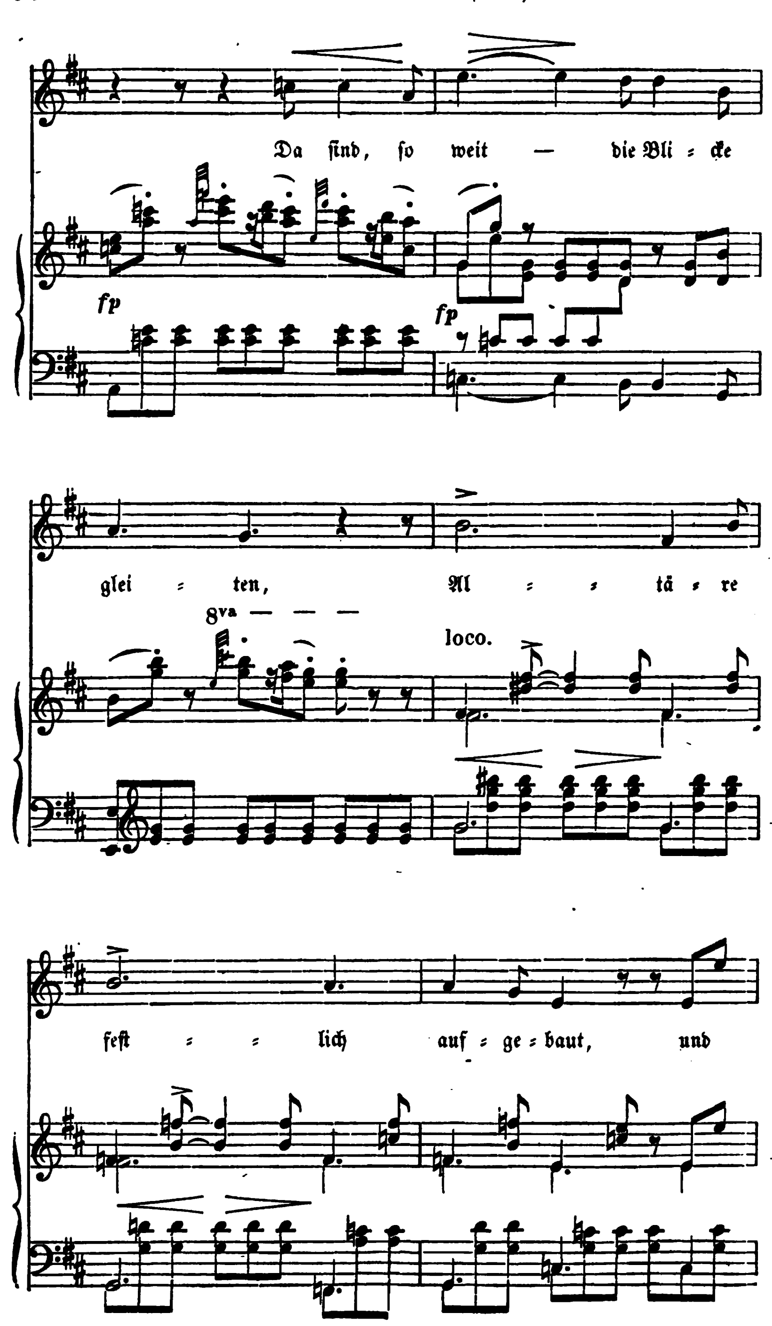
So nehme ich denn Abschied von dem Leser mit dem Wunsche aller Schriftstellernden: daß meine Mittheilung von Vielen gelesen, von den Meisten (— o wärens die Besten! —) mit Sympathie entgegengenommen werde.
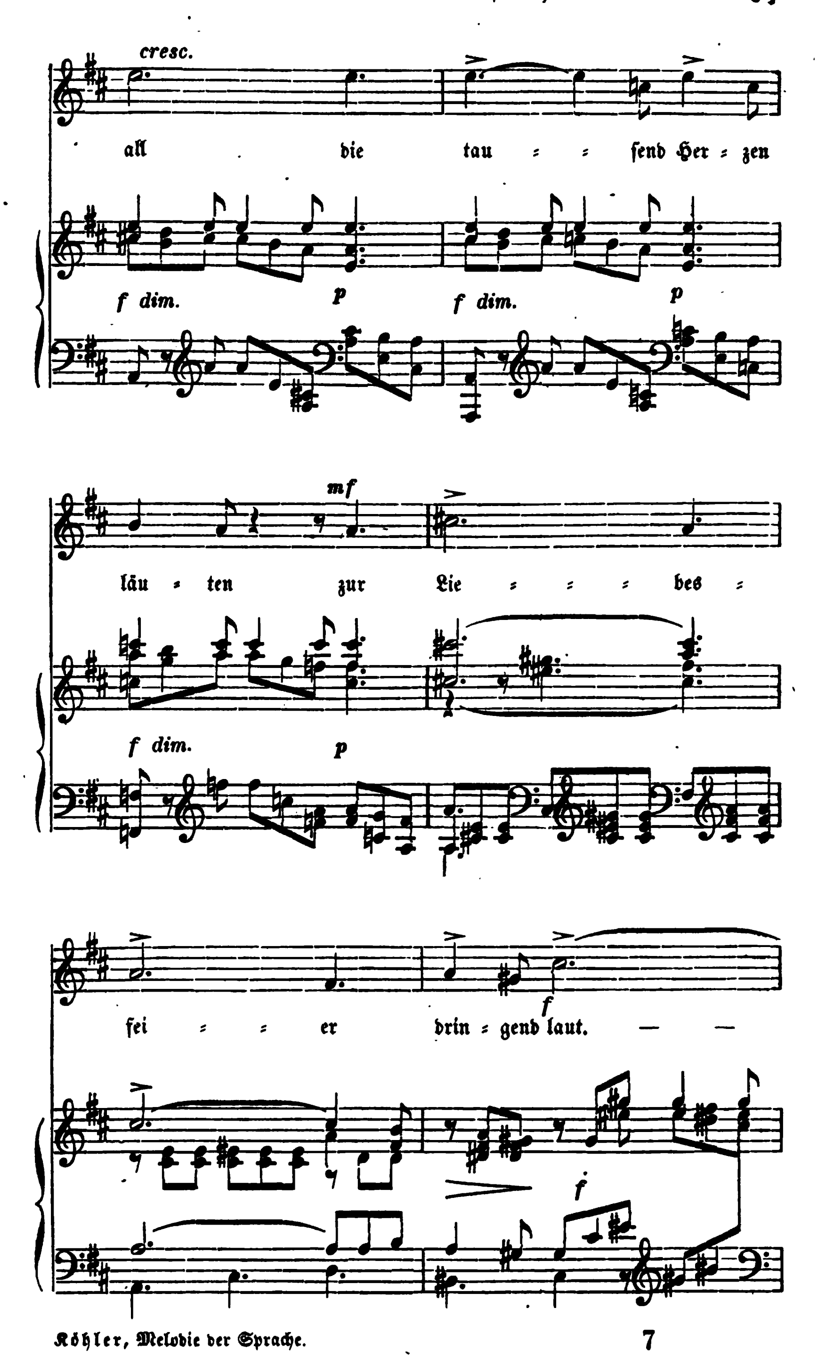
Als Schlußstein füge ich noch ein Lied bei, das aus dem hier absichtlich auf die Spitze getriebenen Principe der Sprache hervorging, doch so, daß dabei die Empfindung in dem Gesange nicht (wie früher) peinlich wörtelte, sondern mit und in dem Worte frei war, wie das Wort des Dichters selber. Nikolaus Lenau, du melodieenreichster Liederdichter, leihe her dein Lied, — zeige deine Melodie der Sprache!
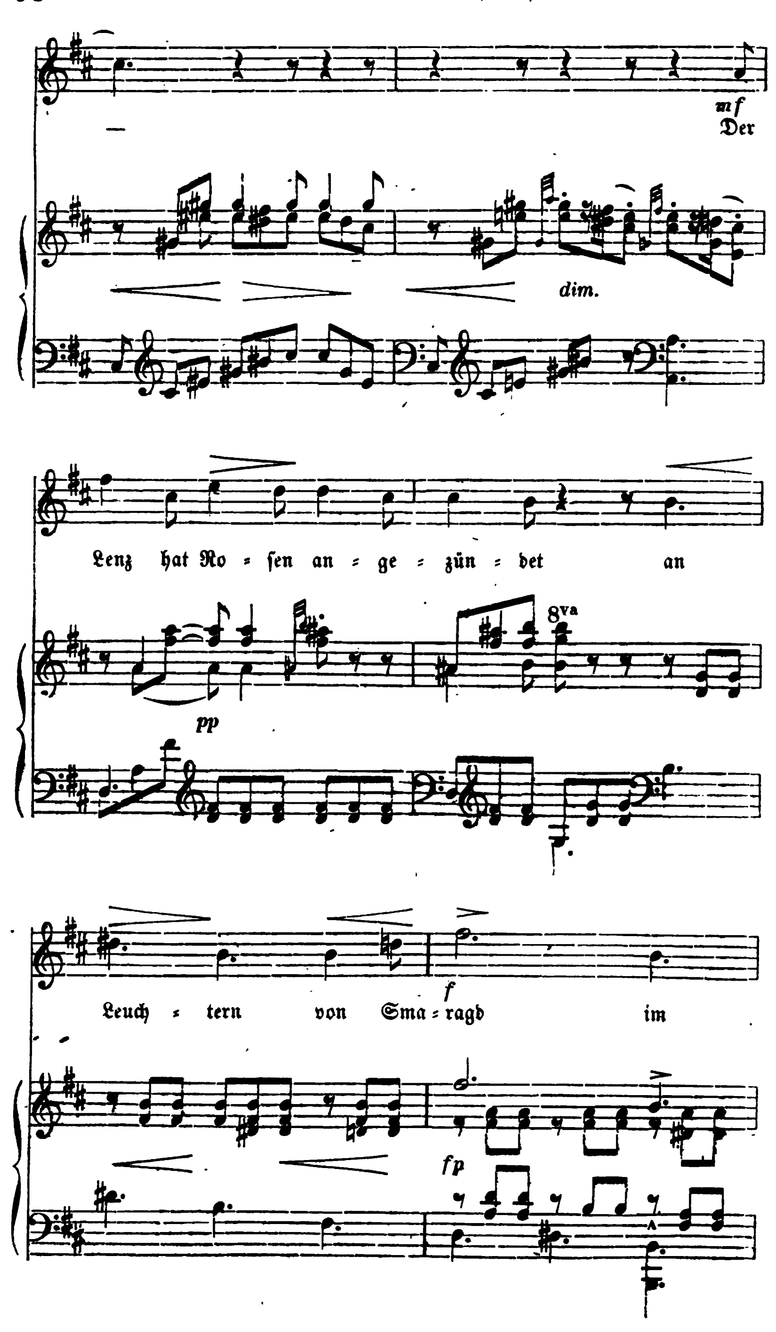
Liebesfeier.
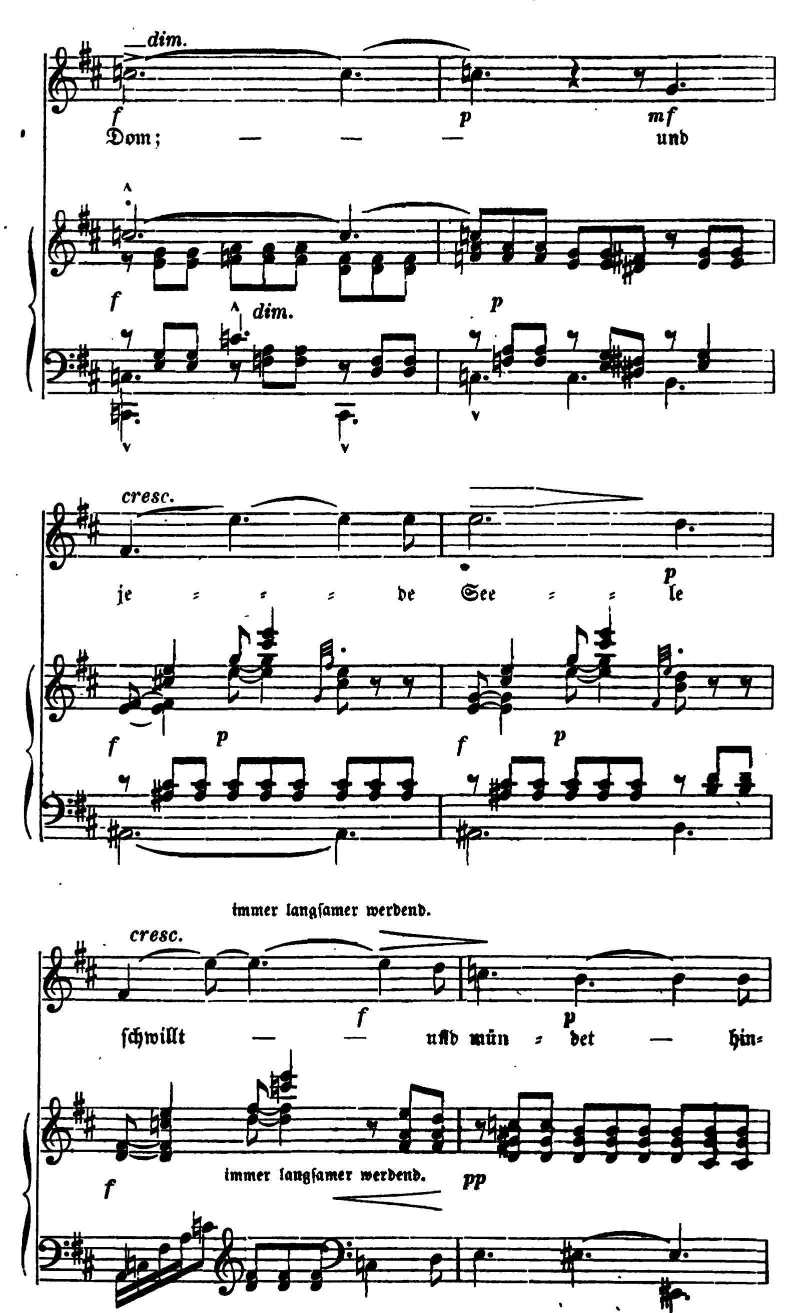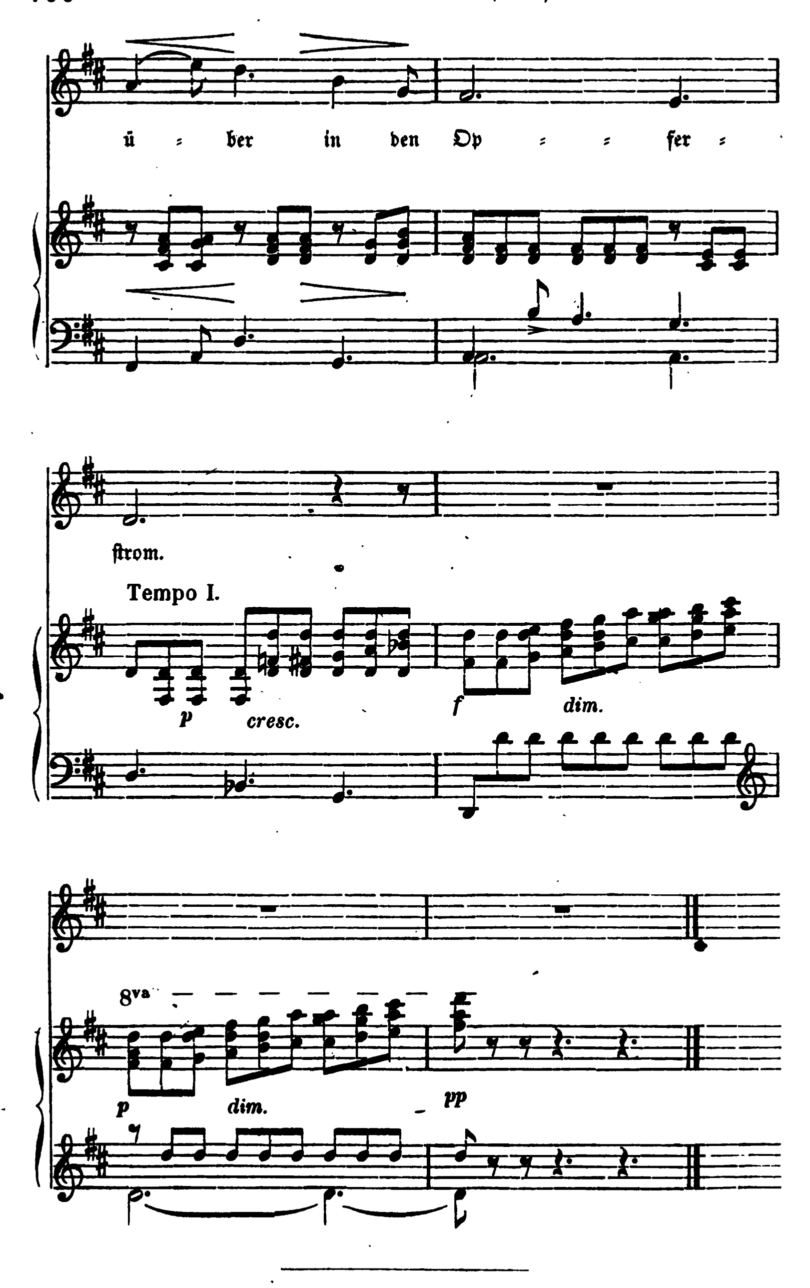



f dim.
se = = lig in die Luft; ein
8va loco.
pp mf p pp
p cresc.
Ju = bel=chor von Sän = gern schmettert im Wal = = =
8va loco.
mp cresc. p cresc.
= = de, vol = ler Blüth' und Duft.
loco.
8va
fp


Da sind, so weit — die Bli = cke
fp
fp
glei = ten,
Al = = tä = re
8va
loco.
fest = = lich
auf = ge = baut,
und


cresc.
all die tau = = send Her = zen
f dim.
p
f dim.
p
mf
läu = ten zur Lie = = = bes =
f dim.
p
fei = = er drin = gend laut. — —
f
f

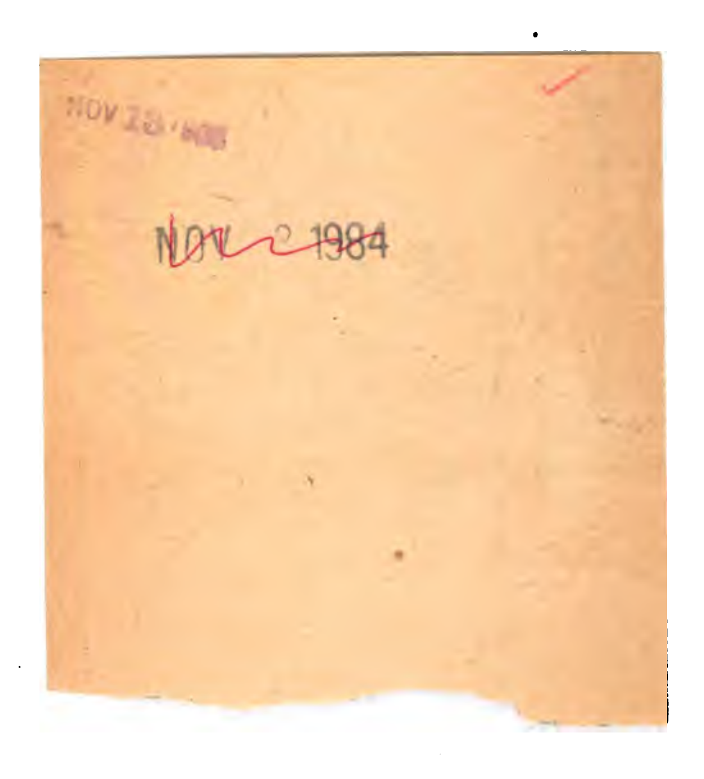

mf
Der
dim.
Lenz hat Ro = sen an = ge = zün = det an
8va
pp
Leuch = tern von Sma = ragd im
f
fp


dim.
Dom; — — — und
dim.
cresc.
je = = = de See = = le
cresc.
immer langsamer werdend.
schwillt — — und mün = det — hin=
immer langsamer werdend.



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 072 532 583


NOV 1984

